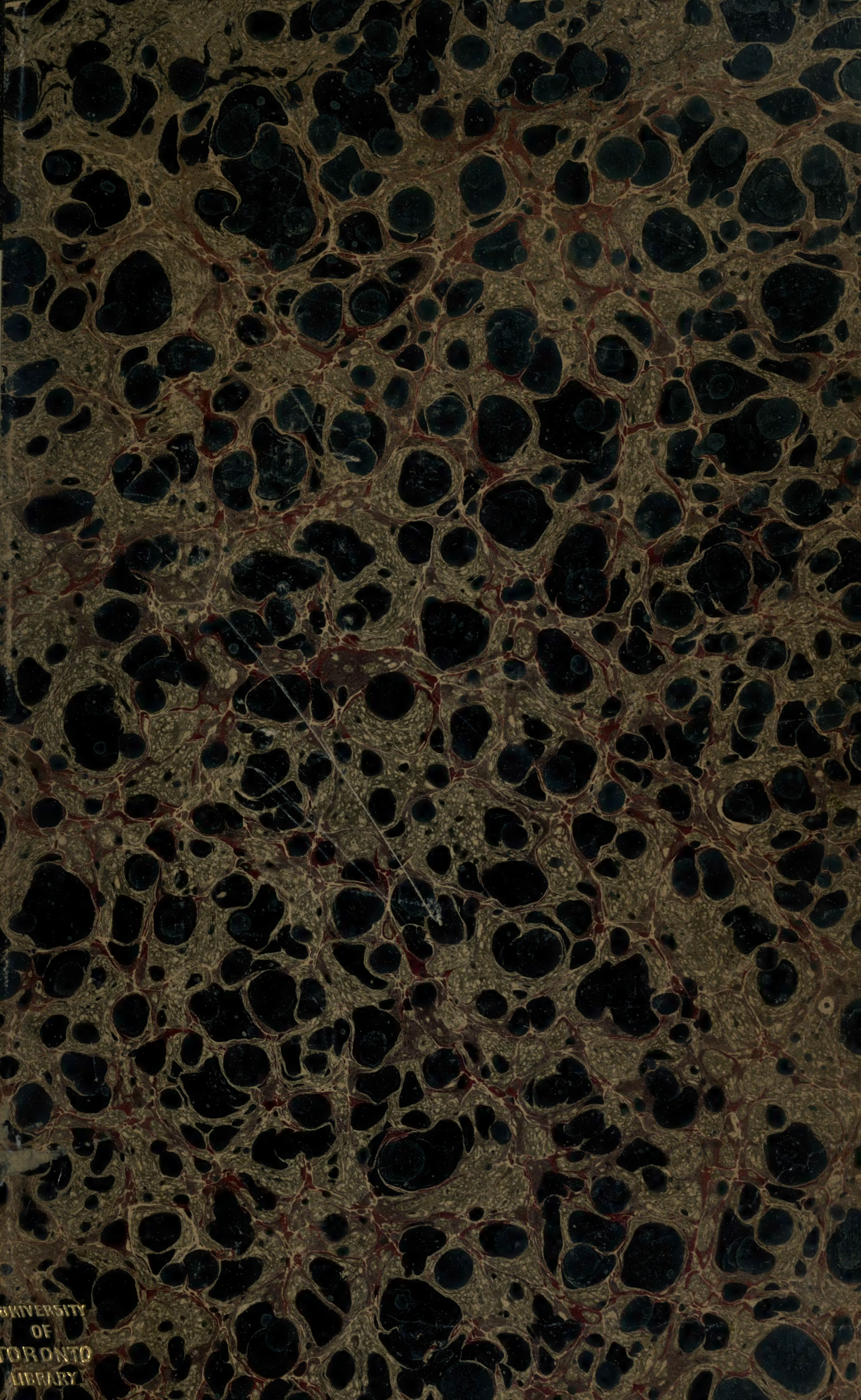
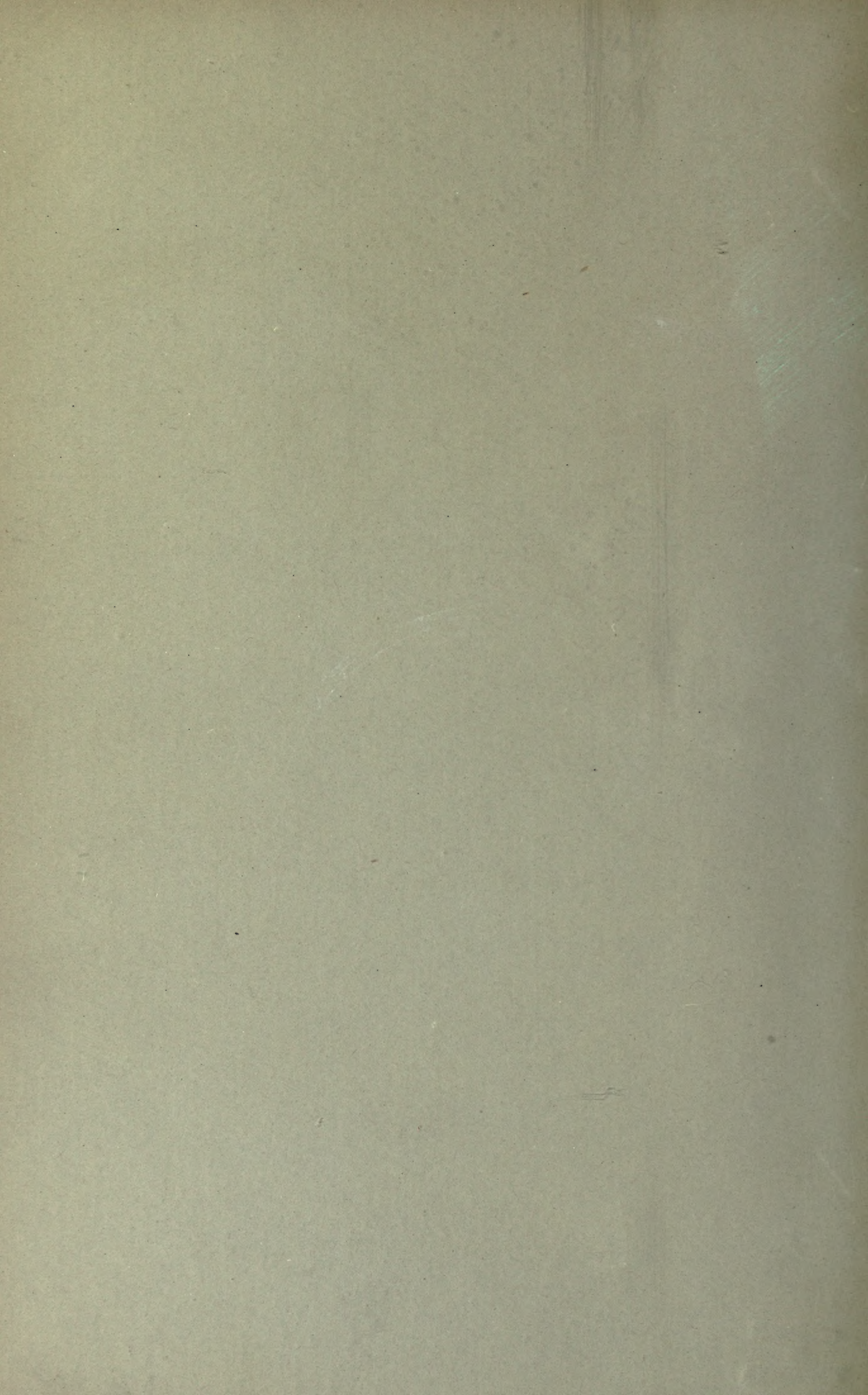
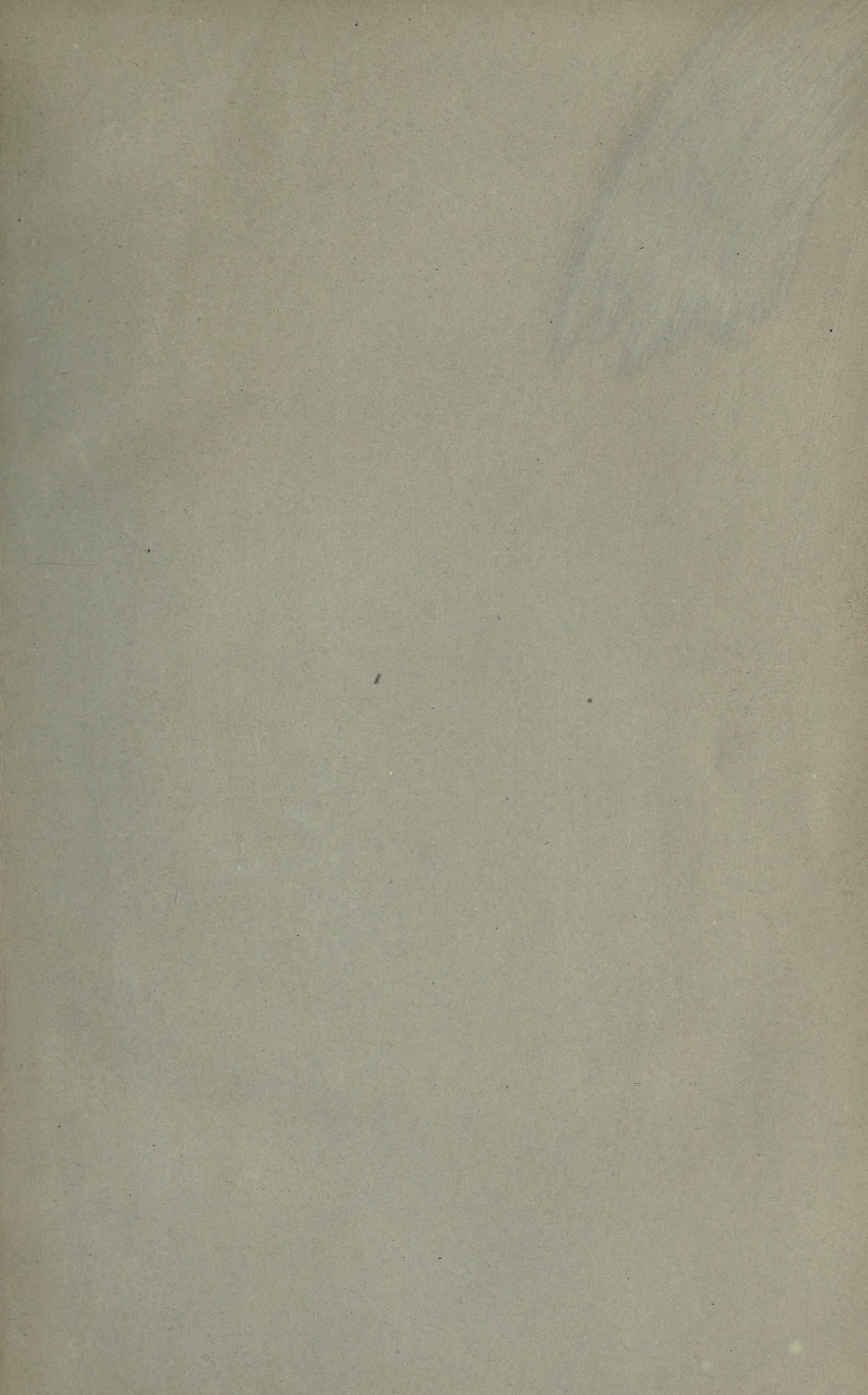
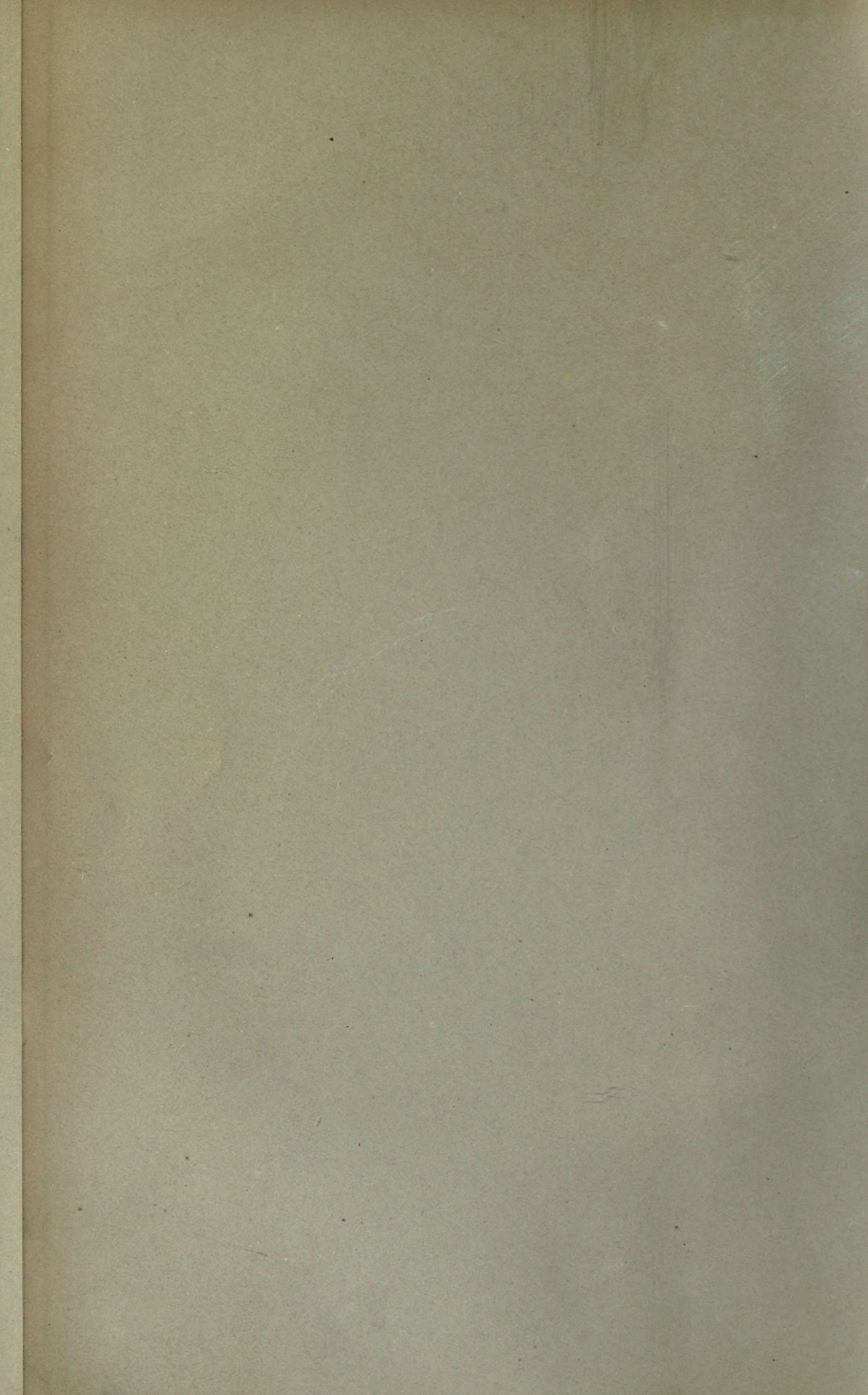

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







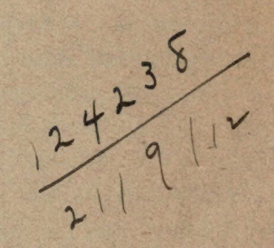
Das geistliche Schauspiel im Elsass.

Ein Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Theaters.

Von

Ludwig Sig.





STRASSBURG.
Druck von F. X. Le Roux & Co.
1906.



Einleitung.

Ursprung des geistlichen Schauspiels.

Die Wurzeln des Dramas liegen im religiösen Kultus; das altklassische Schauspiel wuchs aus der griechischen Dionysosfeier, das moderne aus dem Rituale der katholischen Kirche hervor. Wenn aber jenes gleich anfangs in einer gewissen Abrundung und inneren Vollendung erscheint, der Pallas Athene, der Lieblingsfigur der alten Bühne nicht unähnlich, die als blühende Jungfrau in vollem Kriegsschmuck dem Haupte des Allvaters Zeus entspringt, so ist dieses in seinen Anfängen klein und unansehnlich und mehr dem Senfkörnlein der biblischen Parabel vergleichbar, das zuerst in der Stille keimt und spriesst, um dann später zum Riesenbaume auszuwachsen. Denn das christliche Drama ist im Dunkel der Kirche, am Fusse unserer Altäre unscheinbar aufgegangen, zeigte aber wie sein Vorbild dieselbe Triebkraft, dasselbe unruhige Streben, zu sprossen und zu ranken, bis es sich zum urgewaltigen Nationalspiele der christlich-abendländischen Völkergemeinde ausgebildet.

Das Ritual der katholischen Kirche bekundet eine grosse Vorliebe für Wechselgesänge, die von Priester und Chor, dem Vertreter der vox populi, oder bei manchen Anlässen von zwei Halbchören aufgeführt werden. Zum Wechselvortrage eignen sich aber neben den Psalmen auch manche Szenen aus dem Evangelium, besonders die in Rede und Gegenrede sich bewegenden Erzählungen von der Geburt, dem Leiden und Sterben, der Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn. Diese Partien gelangten denn auch nicht bloss als Festevangelien an den betreffenden Feiertagen

zum Vortrage, sondern sie dienten auch zur Erweiterung des Introitus[1] oder sie wurden als Graduale[2] mit der Messfeier oder als Antiphon mit dem kirchlichen Stundengebet verflochten.

Doch diese Verwendung des Evangeliums zu mehr gesanglich-deklamatorischen Zwecken musste naturgemäss bald eine Umformung der in Betracht kommenden Texte zur Folge haben. Wirklich macht sich auch seit dem 10. Jahrhundert in der abendländischen Messliturgie das Bestreben bemerkbar, diesen evangelischen Partien durch Abkürzungen, Versifikationen, durch Einschiebungen kurzer Fragen und Antworten mehr stichometrisch-dramatisches Gepräge zu geben, um dann diese neugeschaffenen Dialoge als eine Art Vorspiel (Tropus)[3] dem Frühgottesdienst der betreffenden Festtage vorauszuschicken oder sie dem Messintroitus einzuverleiben[4] oder sie endlich dem Alleluja des Graduals als Sequenzen[5] folgen zu lassen.

Die ältesten Spuren der Tropen und Sequenzen weisen nach Frankreich. Notker Balbulus, der grosse Meister der alten St. Galler Singschule, berichtet im Vorwort seiner Sequenzensammlung,[6] dass eines Tages — es war um das Jahr 860 — ein fremder Mönch nach St. Gallen gekommen

---

[1] Introitus (Eingang) ist ein spärlicher Überrest des Psalmengesanges, den das Volk in altchristlicher Zeit vortrug, während Bischof und Klerus die Kultgewänder anlegten. Er besteht aus einer einleitenden Antiphon, die den Festgedanken ausspricht, aus einem einschlägigen Psalmverse und aus der Gebetsformel: Gloria Patri etc.; zum Schlusse wird die einleitende Antiphon wiederholt.

[2] Kurzer Wechselgesang, der zwischen Epistel und Evangelium steigt; Graduale oder Stufengang wird er genannt, weil er früher auf der obersten Stufe des Chores, an hohen Feiertagen von dem Lesepult des Diakons (Ambon) aus, durch den Kantor (Chordirigent) vorgetragen wurde.

[3] Eigentlich Wendung, dann: Ausklingende Antiphonalmelodie.

[4] Es konnte vor jeden Teil des Introitus gesetzt werden.

[5] Vom lateinischen sequentia, d. h. weiterklingender Akkord des Gradualalleluja.

[6] Siehe Præfatio Notkeri ad Seq.: Handschrift von St. Gallen, S. 381; von Einsiedeln, S. 121. Ebenso Gautier: Histoire de la poésie liturgique au moyen-âge, I, Paris 1886, p. 18 ss.

sei und um Aufnahme ins Kloster gebeten habe. Derselbe sei aus dem französischen Kloster Gimedia[1] geflohen, da dasselbe von einer Normannenhorde überfallen, ausgeplündert und zerstört wurde, und habe nichts retten können als sein Antiphonar. Bei der Durchsicht desselben fand nun Notker zu seiner freudigen Überraschung Gesangtexte zu den Modulationen des Gradualalleluja; hatte er doch selbst schon lange nachgegrübelt, wie man diese oft ins Endlose klingenden Neumen am besten dem Gedächtnisse einprägen könne. Hier war nun das Mittel gefunden, der flüchtige Ton war ans feste Wort geheftet. Notker machte sich nun mit allem Eifer daran, nach den französischen Vorlagen Texte für die verschiedenartigen Allelujamodulationen des Graduale, Sequenzen zu schaffen.[2]

St. Gallen war aber auch die Heimstätte der ältesten Tropen. Zu Beginn des 10. Jahrhunderts wirkte im Kloster der Mönch Tutilo, ein Genie grossen Stiles, dem Michel angelo der Renaissancezeit nicht unähnlich. Auf den verschiedensten Kunstgebieten wirkte er bahnbrechend; als Bildhauer, Maler und Architekt, als geschickter Metallgiesser und gewandter Goldschmied, als Redner, Dichter und Musiker überragt er weit seine Zeitgenossen.[3]

Aus Tutilos Schule nun stammt ein Tropus, der sich als Wechselgesang der heiligen Frauen am Grabe des Auf-

---

[1] Jetzt Jumièges, bei Rouen an der Seine gelegen.

[2] Die einfachsten Erscheinungen im Menschenleben und in der Natur konnten Notker zur Sequenzendichtung und Tonkomposition anregen. Als er beispielsweise einst bei dem Bau der Brücke über den Martinstobel die Werkleute auf schwankem Gerüste über jähem Abgrunde wie zwischen Leben und Tod schweben sah, da gab er seinem Grauen in dem berühmten Hymnus: „Media vita in morte sumus (mitten im Leben sind wir vom Tode umfangen)“ Ausdruck. Dieses Lied ist bald zum Schlachtengesang der deutschen Heere geworden. Ein anderes Mal inspirierte ihn das taktmässige Knarren eines Mühlrades in der Nähe des Klosters zur blühenden Rythmenmelodie der Pfingstsequenz: „Spiritus Sancti adsit nobis gratia (des Geistes Gnade steh' uns bei)“. Vergl. Bæumker: Das kathol. Kirchenlied I. Freiburg 1886.

[3] Die herrliche Gestalt dieses Mannes hat uns Ekkehard IV. (980-1060), der alte Chronist von St. Gallen, in seinem Werke „Casus sancti Galli“ gezeichnet (Ausgabe Meyer und Knonau, Mitteilungen des historischen V. v. St. Gallen. Heft 15 u. 16, Jahrgang 1877).

erstandenen präsentiert und in St. Gallen in den Introitus der Osterfrühmesse eingeschoben wurde. Der Tropus hatte folgenden Wortlaut:

Frage: „Wen suchet ihr im Grab, o Christinnen (Christicolæ)?"

Antwort: „Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten, o Himmelsbewohner (cœlicolæ)."

Gegenantwort: „Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorausgesagt hat; gehet, meldet, dass er aus dem Grabe auferstanden ist."

Darauf folgt der Satz: „Ich bin auferstanden, nachdem ich Mensch geworden bin und deine väterlichen Befehle erfüllt habe."[1]

Die drei ersten Sätze entstammen dem Berichte des hl. Markus vom Gange der heiligen Frauen zum Grabe des Herrn und ihrer Begegnung mit dem Engel (XVI. 5-7). Der Tropus wurde von zwei Chören vorgetragen. Derselbe bildet den Kern zu allen lateinischen Auferstehungsfeiern, ja die Urform für das geistliche Schauspiel überhaupt.[2]

Die Entfaltung des geistlichen Schauspiels im Elsass.

I.

Das lateinische Drama.

1.

Die ersten dramatischen Ansätze im Ostercyklus.

a) Elsässische Auferstehungsfeiern. Die erste eingehende Beschreibung des Ceremoniells einer Heiliggrabfeier im Elsass gibt uns die aus dem 13. Jahrhundert stammende Gottesdienstordnung (coutumier) des adeligen Damenstifts St. Stephan in Strassburg.[3] Leider sind nur wenige Blätter des hochschätzbaren Dokumentes erhalten; doch diese genügen, um uns eine Vorstellung vom Verlauf der Feier zu

---

[1] Vergl. Gautier: Les tropes, p. 61 ss.; ein Faksimile der Handschrift und der alten Notenzeichen (Neumen) siehe ebenda S. 216.

[2] Vergl. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. Halle, 1893, S. 45. Bd. I.

[3] Siehe Bezirksarchiv des Unter-Elsass. H. fasc. 2624 (N° 4) St. Stephan.

geben. Wir haben noch kein eigentliches Spiel vor uns; dramatische Aktion und liturgischer Ritus sind noch innig miteinander verflochten. Aber trotz der lateinischen Hülle, trotzdem das Ganze noch tief in der Oper steckt, muss die Feier höchst volkstümlich gewesen sein. Denn ein erhebender Anblick war es sicher für die Menge, die mit gläubiger Gesinnung in die vornehme Stiftskirche strömte, wenn am Ostersonntag in der Frühe nach den Metten zwei Kanoniker sich vor das hl. Grab setzten, mit „zwo kappen an“, und die Engel vorstellten. Dann kamen gemessenen Schrittes zwei Stiftsdamen mit brennenden Kerzen, welche die frommen Frauen darstellen sollten. „Quem quæritis?“ (Wen suchet ihr?) ertönte es dann in getragener Choralmelodie von den Lippen der Stiftsherrn, und „Jesum Nazarenum“ (Jesum, den Nazarener) antworteten die Frauen. „Non est hic“ (er ist nicht hier) lautet die Antwort. Aber die Frauen treten hinzu und nehmen das Tuch weg, das den Leichnam bedeckte; unter Auferstehungsgesängen ziehen sie nun zum Chore, worauf zur Laudes geläutet wird.

Augenscheinlich liegt dieser Feier der St. Galler Auferstehungstropus zu Grunde; doch hat derselbe sich bereits durch Aufnahme einer andern Ceremonie, der Bestattung des Kreuzes, dramatisch weiter entwickelt.

Aus dem liber consuetudinum[1] (Gottesdienstordnung) eines englischen Klosters erfahren wir, dass in den Kirchen der Britischen Inseln und des Festlandes vielfach die Sitte bestand, beim Karfreitagsgottesdienst vor dem Altare das Kreuz aufzurichten, um dann dasselbe nach beendeter Feier in ein Tuch zu hüllen und an einem Orte, der nach Art eines Grabes hergerichtet war, niederzulegen. In der Osternacht wurde es weggeholt, die Tuchhüllen aber liess man zurück. Während des Frühgottesdienstes sollte sich dann ein Klosterbruder in eine Albe kleiden und mit einem Palmzweig in der Hand sich bei dem Grabe niederlassen. Drei andere Mönche,

---

[1] Liber consuetudinum, abgedruckt bei Migne: Patrologiæ cursus completus, tom. 137, p. 475-502; bei Martène: De antiquis ecclesiæ ritibus. Antwerpen 1738. III. pag. 419; bei Lange, Die lateinischen Osterfeiern. München 1887, S. 38.

Darsteller der hl. Frauen, sollten dann, Weihrauchfässer in der Hand und ausspähend, wie wenn sie etwas suchten, langsam zum Grabe ziehen. Wie nun der Engel sie herankommen sah, begann der Wechselgesang: „Quem quæritis etc.“ Doch statt des letzten Satzes: „Ich bin auferstanden u. s. w.“ sangen die Frauendarsteller, zu dem Chor hingewandt: „Alleluja, der Herr ist auferstanden“; darauf der Engel: „Kommt und sehet den Ort, wo der Herr bestattet war.“ Bei diesen Worten hob er das Leichentuch empor und zeigte es den drei Priestern. Diese ergriffen das Tuch, breiteten es gegen den Klerus aus, gleichsam um anzudeuten, dass der Leichnam nicht mehr da sei, dass der Herr auferstanden und nur die Grabtücher zurückgelassen habe. Dann singen sie fröhlich: „Der Herr ist vom Grabe auferstanden.“ Die Feier schliesst mit dem Tedeum, das der Prior anstimmt.

Wann die Ceremonie der Kreuzbestattung im Elsass Eingang fand, ist nicht leicht festzustellen; nur eines ist sicher, dass sie sich bereits im 12. Jahrhundert in unserem Karwochenritus befand, denn die Ceremonie mit dem Leichentuch bildet ein Hauptelement der ältesten elsässischen Osterfeier, die mir bekannt geworden. Dieselbe stammt aus dem Jahre 1200 und ist in einem elsässischen Antiphonar überliefert, das sich zur Zeit im Besitz des Britischen Museums von London[1] befindet. Das Originalwerk selbst war mir leider nicht zugänglich, doch schon der Abdruck der Osterfeier, den Karl Lange besorgte,[2] erweckte in mir die Vermutung, dass wir es vielleicht mit einem Bruchstück unseres ältesten geschriebenen Rituales, der „Consuetudines ecclesiasticæ Argentinensis Ecclesiæ“, die der Strassburger Domkantor Baldolf um das Jahr 1137 aufzeichnete und die schon lange verschollen sind, zu tun haben. Denn diese Osterfeier stimmt in den Grundzügen mit der des bekannten Strassburger Chronisten Closener[3] überein,

[1] Brit. Mus. 28, 922, 8. f 41b.

[2] A. a. O. S. 48 ff.

[3] Fritsche (Friedrich) Closener war Priester an der St. Katharinen-Kapelle des Strassburger Münsters und verfasste um die Mitte des 14. Jhdts. seine Chronik. Das Original des „Directorium chori“ befindet sich in der niederösterreichischen Stiftsbibliothek Melk. Closeners Osterfeier ist auch einzeln abgedruckt bei Martène: De antiquis ecclesiæ ritibus. Tom. III. S. 181.

der in seinem „Directorium chori" Baldolfs Werk erläuterte und ergänzte. Nur ist hier, wie überhaupt in unsern frühern Ritualien — in Betracht kommen die Agenden der Strassburger Bischöfe Albrecht von Bayern[1] (1478-1506), Wilhelm von Honstein (1506-1551), Johann von Manderscheid[2] (1569-1592) — an die Stelle des Kreuzes das heilige Sakrament selbst getreten, das, wie ja heute noch, nach dem Gründonnerstagsgottesdienste aus dem Tabernakel an den zum Grabe hergerichteten Ort getragen wurde. Doch die Ceremonie mit dem Leichentuch war beibehalten und wies immer noch auf den alten Brauch zurück.

Bei Closener nimmt die Osterfeier folgenden Verlauf: Vor dem letzten Responsorium der Ostermetten begeben sich zwei Diakone der Præbendare in weissen Kapuzenmänteln, die Engel darstellend, zur Grabstätte hin. Der eine lässt sich zu Häupten, der andere zu Füssen des Grabes nieder. Sind die letzten Melodien des Responsoriums verklungen, so ziehen 3 Priester unter Vorantritt des Kantors in Chormänteln, Weihrauchfässer schwingend, langsamen Schrittes zum Grabe. Sie sollen die drei Marien vorstellen, die in der Frühe des Auferstehungsmorgens das Grab des Herrn besuchten. Nun beginnt zwischen Engeln und Frauen der bekannte, aber schon wesentlich erweiterte Wechselgesang:

---

[1] Seine Agenda parochialium ecclesiarum Argentinensis Dyocesis ist das erste gedruckte Rituale des Bistums Strassburg und wurde wohl schon in der ersten Regierungszeit Albrechts herausgegeben, da bereits unter seinem Nachfolger, dem Bischof Wilhelm von Honstein, im Jahre 1573 eine neue, allerdings wenig veränderte Auflage des Buches erscheint. Dieses Rituale trägt den Titel „Agenda seu exequiale Sacramentorum." Ein Exemplar der Agende Albrechts befindet sich im Strassburger Priesterseminar. das Rituale des Wilhelm von Honstein in der Strassburger Universitäts- und Landes-Bibliothek.

[2] Agenda ecclesiæ Argentinensis Per Reverentissimum in Christo Patrem ac Dominum D. Joannem, episcopum ac comitem Provincialem Alsatiæ etc. in gratiam Pastorum suæ Diœcesis auctior ac emendatior typis evulgata. Coloniæ ex officina Gervini Calerii et heredum Johannis Quentelii MDXC. München, Staatsbibliothek. Liturg. 4. 13 x. f. 251.

Engel: „Wen sucht ihr im Grabe, o Christinnen?"

Die heiligen Frauen: „Jesum, den gekreuzigten Nazarener, ihr Himmelsboten."

Engel: „Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorhergesagt. Gehet und verkündet, dass er auferstanden ist aus dem Grabe."

Dann zeigen die Engel den Frauen das Leichentuch und singen:

„Kommet und sehet den Ort, wo der Herr bestattet war, Alleluia, Alleluia."

Die Frauen ergreifen die Totenhülle, kehren zum Chor zurück und singen:

„Nun mögen die Juden uns sagen, wie die Soldaten, die das Grab bewachten, den König verloren haben, sie, die Wächter des Grabes! Warum bewahrten sie nicht besser den Fels der Gerechtigkeit? Sie sollen entweder den Begrabenen zurückgeben oder mit uns den Auferstandenen anbeten und singen: Alleluja."

Dann schreiten die Frauendarsteller durchs Chor, stellen sich auf die oberste Stufe des Hochaltars, halten das Grabtuch gegen den Klerus hin und singen:

„Der Herr ist aus dem Grabe auferstanden und hat sein Volk erleuchtet, das er mit seinem Blute erkauft hat, Alleluja!"

Und dann, zum Volke gewandt, singen sie weiter:

„Der Herr ist erstanden, wie er gesaget hat; er wird euch vorangehn nach Galiläa, Alleluja, Alleluja, Alleluja."

Dann läutet man zwei Glocken, während der Kantor das Tedeum anstimmt. Die Feier endet mit der Antiphon:

„Der Herr ist erstanden aus dem Grabe, der für uns am Kreuze hing, Alleluja."

Die Aufführung dieser Auferstehungsceremonie war nicht etwa auf die Kathedrale beschränkt; sie bildete in allen Kirchen der Diözese, wo eine hinreichende Zahl Kleriker vorhanden war, die liturgische Einleitung zum Ostergottesdienste. Baldolfs und Closeners Gottesdienstordnung war eben offizielle Regel für den religiösen Kultus

der ganzen Diözese, von der nicht abgewichen werden durfte.[1]

b) Dramatisch-liturgische Palmsonntagsfeier. Auch für den Palmsonntag war eine liturgische Feier vorgesehn, die ebenfalls Ansätze zu dramatischer Weiterentwicklung bot.

Nach der Palmenweihe zogen in Strassburg Bischof und Kanoniker prozessionsweise unter Vorantragung von Kreuz und Fahnen durch die St. Johanneskapelle zum Münster hinaus und nahmen vor dem Portale oder, falls das Wetter schlecht war, im Klosterhofe (Bruderhof) Aufstellung. Jetzt stimmte der Kantor den Schriftvers an:

„Als das Volk hörte, dass Jesus nach Jerusalem kam, ging es ihm mit Palmzweigen entgegen und die Kinder sangen:

„Dieser wird heranziehen zur Rettung seines Volkes u. s. w.,“

Die Kinder der Hebräer sind vertreten durch die eine Reihe der Kanoniker. Darauf intonierte der Kantor den andern Schriftvers:

„Als der Herr Jerusalem sich näherte, schickte er zwei Jünger u. s. w.,“ der von der andern Kanonikerreihe weiter gesungen wird.

Nun erscheinen drei oder mehrere Knaben, die wechselweise den Lobgesang „Gloria, laus et honor etc.“ vortragen. Sind die Kinderstimmen verklungen, so beginnt der Bischof oder sein Stellvertreter, dem Prozessionskreuz zuschreitend, nach rechts und links Palmzweige auszustreuen und zu singen:

„Die Kinder der Hebräer hieben Ölzweige ab und streuten sie auf den Weg.“

Darauf schreitet der amtierende Priester ebenfalls dem

---

[1] Siehe De Dartein: Revue cath. 1886, S. 396. Auch Ott: Studie über das neue Strassburger Rituale. Strassburger Diözesanblatt 1899, S. 133; ferner die diesbezüglichen Vorschriften der Strassburger Bischöfe Johannes I. von Eichstätt (1318) und seines Nachfolgers Berthold II. von Bucheck (1335) bei Grandidier: Oeuvres inédites I. 453. Essais 373.

Kreuze zu, streift den Manipel vom linken Arme, breitet ihn am Boden aus und stimmt den Schriftsvers an:

„Die Kinder der Hebräer legten ihre Kleider auf den Weg."

Nun kniet er vor dem Kreuze nieder, singt die Strophe:

„O crux ave, spes unica etc." und legt sich schliesslich platt auf den Boden. Jetzt ergreift der Kantor einen Palmzweig, schlägt dreimal auf den Daliegenden und singt dabei:

„Ich werde den Hirten schlagen," worauf der Chor antwortet: „Und die Herde wird zerstreut werden."

Schliesslich werfen sich alle, Klerus und versammeltes Volk, auf die Erde und singen: „Im Grün der Palmen werfen wir uns nieder vor dem heranziehenden Herrn u. s. w."

Dann kehrt die Prozession durch die St. Andreas-Kapelle ins Münster zurück und singt: „Da der Herr einzog in die heilige Stadt der Hebräer u. s. w.," worauf die Messe beginnt.[1]

c) Anfänge des Höllenfahrtspieles. Am Ostermorgen stieg vor alten Zeiten in der Strassburger Kirche noch eine andere dramatisch bewegte Szene, die mir wie ein verblasster Überrest einer früheren liturgischen Höllenfahrtfeier vorkommt.[2]

Wenn die Prozession in der Osterfrühe aus dem Bruderhofe ins Münster zurückgekehrt war, so nahmen der Chor des Dekans und der des Propstes im Hauptschiff einander gegenüber Aufstellung.

Dann führten die beiden Chöre einen Wechselgesang auf, der die Erlösung der Gerechten aus der Vorhölle preist. Waren sie ins Chor zurückgekehrt, so hub ein doppelter Wechselgesang an. Der eine ward aufgeführt durch den Chor des Propstes und eine Sängerschar, die über der St. Andreaskapelle Stellung genommen hatte, der andere durch den Chor des Dekans und eine Sängerschar, die sich über der St. Johanneskapelle befand. Durch das Ganze sollte in anschaulicher Weise dem Jubel der Bewohner der Unterwelt

---

[1] Vergl. Martène: De antiquis ecclesiæ ritibus. Tom III. p 176. Ebenso die Agenda des Bischofs Albrecht von Österreich, Blatt 80.

[2] Martène: De antiquis ecclesiæ ritibus. T. III. p. 181.

wie auch der Seligen des Himmels ob der Erlösungstat des Herrn Ausdruck verliehen werden.

Da in Closeners Direktorium die liturgischen Diözesangebräuche vielfach nicht mehr in der ursprünglichen Form auftreten, sondern bald erweitert und bald abgekürzt sind, wie eben eine jahrhundertlange Entwicklung es mit sich brachte, so wird wohl auch dieser Höllenfahrtfeier eine dramatische Einleitungsszene vorausgeschickt worden sein, die sich vor einem der Münsterportale abspielte. Nach einem Augsburger Prozessionsritual, das diese Vorfeier enthält,[1] dürfte diese Einleitungsszene folgenden Verlauf genommen haben :

Der Prozessionszug macht vor einem der verschlossenen Portale, welches das Höllentor darstellt, Halt. Zunächst pocht der Bischof, Christum versinnbildend, mit dem Stabe, dann der amtierende Geistliche mit dem Fusse an die Tür und begehren Einlass mit den Worten: „Attollite portas etc.“ Ein Diakon hinter der Türe, die Rolle des Teufels spielend, soll dann mit polternder Stimme fragen : „Quis est iste rex gloriæ.“ Erst nach dreimaliger Frage und Antwort öffnet er dem Zuge die Torflügel. Diese Szene mit Frage und Antwort ist dem Pseudoevangelium des Nikodemus entlehnt, das bekanntlich die mittelalterliche Liturgie in mancher Hinsicht stark beeinflusst hat.[2]

Diese beiden Feiern liefern die Grundzüge zum selbständigen späteren Höllenfahrtdrama, das so ziemlich überall etwa folgende Fassung hatte : Christus zieht zum Orte, wo die Seelen der Gerechten schmachten. Ehe er noch sichtbar wird, verbreitet sich Lichtglanz. In froher Erwartung jauchzen die Gerechten und freuen sich der Erlösung. Dieser Jubel erregt aber die Aufmerksamkeit Luzifers, der nun den Höllenzwinger schliessen lässt. Der Herr pocht ans Tor, erzwingt sich siegreich den Einlass, befreit die Seelen und führt sie im Triumph in den Himmel. Diese werden

[1] Siehe G. Milchsack : Die lat. Osterfeiern. S. 127.

[2] Ev. Nic. cap. 21, 22; auch R. Hoffmann. Das Leben Jesu nach den Apokryphen, S. 350 f.; ebenso Psalm 24.

hier mit lautem Jubel von den Engeln empfangen und finden zu ihrem Staunen bereits unter den Seligen Henoch, Elias und den guten Schächer.[1]

2.

Entwicklung des dramatischen Elements im Weihnachtscyklus.

a) Lateinische Krippenspiele. Auch hier wieder ist ein Tropus die dramatische Grundform der im Mittelalter so beliebten Krippenfeiern. Doch hat sich der Tropus nicht selbständig aus dem einschlägigen Texte des Festevangeliums entwickelt, sondern ist einfach eine Umformung des St. Galler Auferstehungstropus. Indes macht sich hier noch mehr als in den Feiern des Ostercyklus ein unverkennbares Streben nach dramatischer Technik und nach einer gewissen, wenn auch noch so unbeholfenen szenischen Dekoration bemerkbar.

Hinter dem Altare ist die Krippe aufgeschlagen. Zwei Geistliche, in weitfaltige Diakonengewänder gehüllt, nehmen vor dem mitternächtlichen Gottesdienste der Christnacht an derselben Aufstellung[2]. Sie sollen die beiden Frauen versinnbilden, die nach einem uralten, dem Apostel Jakobus fälschlich zugeschriebenen Evangelium der Gottesmutter und dem Kinde die ersten Dienste gewidmet haben[3]. Ist das Volk versammelt, so erscheinen drei andere Geistliche, die Rolle der Hirten spielend, ziehen durch das Schiff zum Chore mit Gebärden, wie wenn sie etwas suchten, und gelangen endlich zur Krippe. Hier entspinnt sich zwischen ihnen und den Frauendarstellern folgender Wechselgesang:

Frauen: „Wen sucht ihr in der Krippe, o Hirten, sagt an?“

Hirten: „Den Erlöser, Christum den Herrn, ein Kind, in Windeln eingewickelt, wie es der Engel verkündet hat.“

Frauen: „Das Kind ist hier mit Maria, seiner Mutter,

---

[1] L. Wirth: Die Oster- und Passionsspiele bis zum XVI. Jahrh. S. 24 ff.
[2] Siehe Gautier, a. a. O. S. 218; Creizenach, a. a. O. S. 57 ff.
[3] Siehe Hoffmann, a. a. O. S. 102 ff.

von der Isaias, der Seher, geweissagt hat: „«Siehe, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären.»“ Gehet nun und verkündet, dass er geboren ist.“

Hirten: „Alleluja, Alleluja! Jetzt wissen wir sicher, dass Christus auf Erden geboren ist; jubelt ihm alle zu mit dem Propheten: „«Ein Kind ist uns geboren usw.»“

Texte zu einer elsässischen Krippenfeier sind mir nicht bekannt geworden. Doch ist schon von vornherein kaum anzunehmen, dass der von Natur aus prunkfrohe alemannische Klerus das Weihnachtsevangelium mit der Fülle seines Inhaltes und der Plastik seiner Darstellung sich habe entgehen lassen, ohne sein dramatisches Gestaltungstalent zur Erbauung des schaulustigen Volkes an dem dankbaren Stoffe versucht zu haben. Dann dürfte auch auf die Existenz idyllisch bewegter Krippenfeiern im Elsass um die Mitte des 12. Jahrhunderts eine bildliche Darstellung der Geburt Christi im Hortus deliciarum[1] der Herrad von Landsberg, der hochgebildeten Äbtissin des elsässischen Klosters Hohenburg, hinweisen. Was an szenischen Mitteln damals aufgeboten werden konnte, ist in dem Bilde vertreten; nicht einmal das Ruhelager der Mutter, das auf dem Boden bereitet ist, durfte fehlen. Und wenn der strenge Propst Gerhoch von Reichersberg[2] in seinem Werke: „De investigatione Antichristi“ sich bitter beschwert, dass zur Weihnachtszeit in der Kirche eine Wiege aufgestellt werde, ein Kleriker als Maria im Matronengewand erscheine, dass das Geschrei des Kindes in der Wiege die Andacht der Gläubigen störe, so hat er nicht bloss kirchliche Missbräuche in der engern Heimat im Auge gehabt, sondern er verdammt allgemein die Greuel an heiliger Stätte, die er auf seinen reformatorischen Wanderzügen nach dem Süden, Osten und Westen Deutschlands, nach Frankreich und Italien besonders an den

[1] Hortus deliciarum, par l'abbesse Herrade de Landsperg, reproductions héliographiques d'une série de miniatures. Texte explicatif par le chanoine G. Keller. Planche XXVII bis (Supplément).

[2] Cf. Gerhochi Reichersbergensis Præpositi opera Tom. I. Libri III. De investigatione antichristi. Ed. Fried. Scheibelberger, p. 27

Kathedralkirchen getroffen, und sieht in ihnen die Vorboten des Antichrist[1]. Endlich ist auch, wie wir bald erfahren werden, in einem Strassburger Dreikönigsspiel auf die Krippenszene direkt Bezug genommen.

b) Das Strassburger Dreikönigsspiel. Ein anderer Tag des Weihnachtscyklus, das Fest der heiligen drei Könige, drängte bald durch die glänzenden Schaustellungen, zu denen es Anlass bot, die andern Feiertage in den Hintergrund. Bei keiner andern Begebenheit liess sich eben der tiefere Sinn des Evangeliums mit Hilfe der dramatischen Form so anschaulich darstellen wie hier, wo die Könige, in ihrer würdevollen, fremdländischen Pracht das Kindlein in der Wiege verehren und begaben.

Ein altes Dreikönigsspiel aus Strassburg ist uns in dem oben erwähnten Londener Antiphonar überliefert[2]. Es war für die Oktav des Festes der Erscheinung des Herrn bestimmt und schloss sich gleich an die feierliche Vesper dieses Tages an.

Schon während des Magnificat hält Herodes, gefolgt von seinem Hofstaat, den Einzug in die Kirche und lässt sich auf dem für ihn aufgeschlagenen Thron nieder. Wohl durch ein Tor des Seitenschiffes treten nun die drei Weisen ins Gotteshaus und begeben sich nach ihrem Standort. Ebenfalls in der Kirche, vielleicht abseits vom Altare, steht die Wiege des Christkindes, wieder an einem anderen Platze warten die Hirten, bis sich das Spiel auf sie zubewegt. Die Dekoration ist die denkbar einfachste. Man beschränkt sich darauf, mit Hilfe der verschiedenartigen priesterlichen Gewänder die auftretenden Personen ihrem Charakter nach zu kostümieren. Darsteller sind wohl ausnahmslos Geistliche.

Das Spiel beginnt. Die Weisen erheben sich und bewegen sich dem Throne des Herodes zu. Nun singt der eine: «Es funkelt und flimmert der Stern wie Gold»,

---

[1] Siehe F. A. Nobbe: Gerhoch von Reichersberg. Ein Bild aus dem Leben der Kirche im XII. Jahrhundert. S. 11 ff.

[2] Abgedruckt von Lange in der Zeitschrift für deutsch. Altertum, B. 32, S. 412.

worauf der andere: «Und zeigt uns den neugeborenen König der Könige», und endlich der dritte: «Dessen Kommen vor Zeiten der Seher verkündet.» Dann tritt ein Bote des Herodes vor seinen Herrn und meldet diensteifrig, dass drei Fremdlinge angekommen, die einen neugeborenen König suchten. Herodes gibt Befehl, die Männer zu ihm zu führen. Doch die Weisen gehen ruhig ihres Weges. Jetzt erscheint ein Waffenträger des Herodes vor dem Throne, grüsst den Herrn mit dem Rufe: «Es lebe der König ewiglich!» Herodes fragt nach seiner Meldung. Darauf der Waffenträger: «Siehe, Weise ziehen heran, geleitet von einem Sterne, um den neugeborenen König der Könige zu suchen.» Nun wird der Waffenträger entsandt mit dem Befehle, die Weisen schleunigst vor den Thron zu führen. Diese treten denn auch vor den König. Herodes fragt sie nach ihrer Herkunft und dem Zwecke der Reise. Darauf die Magier: «Ein König ist Ziel unserer Reise; wir sind selbst Könige und kommen aus arabischen Landen.» Darauf lässt Herodes die Schriftgelehrten herbeitreten, die sich abseits vom Throne bereit gehalten. Sie schlagen ihre Buchrollen auf, suchen eifrig und finden die Stelle, wonach der neue König in Bethlehem geboren werden solle. Es singt der Chor die Worte des Propheten: «Du, Bethlehem, bist nicht die geringste usw.» Herodes forscht argwöhnisch nach der Zeit der Erscheinung des Sternes und nach der Ansicht der Weisen über das Königtum des Kindes. Es antworten die Magier: «Wir tun den Glauben, dass das Kind ein König ist, durch geheimnisvolle Weihegeschenke kund. Wir sind aufgebrochen, um ihn anzubeten, um ihm, dem dreieinigen Gott, Gaben zu bringen.» Sie nennen der Reihe nach ihre Geschenke:

1. Magier: «Dem Könige bringe ich Gold»,

2. Magier: «Dem Priester den Weihrauch»,

3. Magier: «Dem Sterblichen die Myrrhe.» Nun folgt die Weisung des Herodes an die Magier, ihm auf dem Rückwege über das Kind Bericht zu erstatten. Diese ziehen eilends zur Krippe. Der Stern, an einem Stricke sich

bewegend[1], erscheint wieder. Sie treffen auf dem Wege die Hirten, die von der Krippe zurückkehren. Die Magier fragen:

« Hirten, sprechet, was habt ihr gesehen? » Darauf die Hirten:

« Das Kind, in Windeln eingehüllt usw. »

An der Krippe stehen die beiden Ammen und fragen:

« Wer mögen diese Männer sein, die ein Stern führt und die seltsame Geschenke bringen? »

Darauf die Magier:

« Wir sind Könige aus Tharsis, aus Arabienland und Saba; wir bringen Christo Geschenke, dem neugeborenen König und Herrn; wir sind gekommen, geführt vom Sterne, um das Kind anzubeten. »

Es antworten die Frauen, während sie wohl den Vorhang von der Lagerstätte des Kindes zurückschlagen[2]:

« Sehet den Knaben, den ihr sucht. Eilet, betet ihn an, denn er ist die Erlösung der Welt. »

Dann singt der eine der Magier:

« Sei gegrüsst, Herr der Zeiten, nimm hin, o König, das Gold! »

Der zweite singt:

« Nimm hin den Weihrauch, o wahrer Gott! »

und endlich der dritte:

« Da, die Myrrhe, die Mahnung des Grabes! »

Der Engel, ein weissgekleideter Knabe[3], mahnt die Könige, auf dem Rückwege dem Herodes auszuweichen. Diese ziehen durch das Seitenschiff aus der Kirche. Ein königlicher Trabant aber eilt zu Herodes und ruft ihm zu:

« Du bist hintergangen, Herr, die Magier sind auf einem andern Wege zurückgekehrt! »

Da ruft der Tyrann mit dem Catilina des römischen Geschichtschreibers Sallust aus:

---

[1] Vergl. die Feier von Limoges bei Du Méril: Origines latines du théâtre moderne. Paris, 1849.

[2] Vergleiche die Feier von Rouen bei Du Méril, S. 153. Auch Gasté: Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen. Annales de la faculté des lettres de Caen, 4e année, 1888. p. 1 ss; 95 ss.

[3] Vergl. Creizenach, a. a. S. 60.

«Meinen Ingrimm will ich ersticken im Blute!»

c) Das Spiel von den Unschuldigen Kindern. Mit Herodes ist das böse Prinzip, der Träger einer Gegenhandlung, ins Drama eingezogen; damit ist die Schürzung des Knotens ermöglicht und ein gewaltsamer Abschluss (Katastrophe) vorbereitet. Die blutig-tragische Katastrophe zum Weihnachtsspiele sollte nun auch bald die Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes liefern. Ausgangspunkt dieser Szene ist eine Weissagung des Propheten Jeremias[1], auf die Matthäus bei der Erzählung des Kindermordes hinweist. Der Prophet spricht: «Auf dem Gebirge hat man Geschrei gehört, viel Klagens, Weinens und Heulens; Rachel beweinte ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen.» Die Angst und Verzweiflung der Mütter kommt uranfänglich in einer lyrischen Klage der Rachel zum Ausdruck, die ein Engel zu trösten sucht. Eine dramatische Fortbildung dieses Ansatzes zeigen französische Texte aus dem 12. Jahrhundert. Die Kinder der Klosterschule ziehen, in weisse Gewänder gehüllt, hinter einem Lamm mit der Kreuzesfahne fröhlich einher. Plötzlich brechen Schergen aus allen Richtungen hervor und strecken die Kleinen zu Boden. Da erscheint ein Engel und singt: «Lasset die Kindlein zu mir kommen.» Es erheben sich die Schüler und ziehen singend in das Chor der Kirche.

Auch in Strassburg mag das Spiel von der Ermordung der Unschuldigen Kinder den Abschluss der Dreikönigsfeier gebildet haben. Denn gerade diese bewegten Mordszenen hat wohl Herrad von Landsberg im Auge gehabt, wenn sie in ihren Schriften, über gewisse kirchliche Missbräuche tief geärgert, klagt: «Wohl mögen die alten Väter der Kirche, um die Gläubigen in ihrem Glauben zu stärken und die Ungläubigen durch die Art des Gottesdienstes anzulocken, auf den Dreikönigstag oder die Oktave jene Art religiöser Vorstellungen, wie beispielsweise die Szenen von des Herodes Grausamkeit, der Absendung seiner Kriegsleute, von dem Bette der heiligen Jungfrau, von der Ermahnung des Engels an die Weisen, nicht zu Herodes zurückzukehren, und anderen Be-

[1] Jer. 31, 15.

gebenheiten angeordnet haben. Doch was geschieht heute in manchen Kirchen? Nicht ein hergebrachter Religionsbrauch, nicht eine Handlung frommer Verehrung, sondern Taten der Gottlosigkeit und Ausschweifung werden mit jugendlicher Frechheit vollführt. Geistliche, als Krieger vermummt, ziehen truppenweise einher. Zwischen Priestern und Schergen ist kein Unterschied zu sehen, durch Possenreissen und unziemlichen Scherz, lärmendes Spiel und Waffengeklirr, durch die Gegenwart verworfener Weiber wird das Gotteshaus geschändet.»

Später wurden die drei Stücke des Weihnachtscyklus zu einer Art dramatischer Trilogie zusammengedrängt, in der die Krippenszene das Vorspiel, die Dreikönigsfeier das Kernstück und der Bethlehemitische Kindermord die Katastrophe bildeten. Sie wurden bis zur Reformationszeit aufgeführt. In einem Bericht des Strassburger Annalisten Wencker vom Jahre 1504 heisst es: «Item sind die Spiel nach altem Brauche jährlich auff Weihnachten (nacht vor dem Christtag) verboten worden und auf den Christtag ausgeruffen.» Dass es sich hier um kirchliche Feiern und nicht etwa um die spätern volkssprachlichen Mysterien handelt, die bloss im Freien und bei schöner Jahreszeit aufgeführt wurden, braucht nicht erst erwähnt zu werden.

d) Das Prophetenspiel. Die Weihnachtsliturgie gab noch einer andern dramatischen Feier das Leben, die aber mehr der Katechese als der momentanen Erbauung der Gläubigen dienen sollte.

In der Mette der Heiligen Nacht wurde als sechste Lektion ein «Sermo beati Augustini episcopi de Natale Domini[1]» vorgelesen, den übrigens seither die Kritik dem grossen Kirchenvater abgesprochen hat. Inhaltlich ist dieser Sermo eine Apologie der Messianität Christi, äusserlich stellt er sich als ein gewaltiges Zeugenverhör gegen die Synagoge dar, die trotz der unzweideutigsten Weissagungen jüdischer und heidnischer Seher Christo die Anerkennung verweigert.

---

[1] Vergl. Marius Sepet: Les prophètes du Christ. Bibliothèque de l'école des chartes. 28e année, page 100. Auch Creizenach, a. a. O. S. 67 ff.

Nachdem zunächst der Prediger die Juden hart angefahren, dass sie dem Herrn, da er sich zur Erhärtung seiner Lehre auf seine Wundertaten berufen habe, halsstarrig geantwortet hätten: « Du gibst Zeugnis von Dir selbst, deshalb ist Dein Zeugnis falsch», leitet er das eigentliche Verhör mit den Worten ein:

« In eurem Gesetz heisst es, dass durch zwei Zeugen die Wahrheit bestätigt werde; es sollen aber jetzt für Christum mehr wie zwei Zeugen auftreten und euch, die ihr euch auf das Gesetz beruft, das ihr aber nicht beobachtet, zu schanden machen. Isaias, lege du zuerst für Christum Zeugnis ab.» Isaias spricht: « Siehe, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären, und er wird heissen Emanuel, das ist Gott mit uns.» Darauf der Prediger: «Es soll nun der zweite Zeuge vortreten. Jeremias, sag auch du dein Zeugnis für Christus.» Es antwortet der Prophet: « Dieser ist unser Gott, und niemand wird ihm gleich erachtet. Er hat den ganzen Weg der Wahrheit gefunden und ihn gezeigt seinem Knechte Jakob und seinem Geliebten Israel. Darauf ist er auf Erden erschienen und hat mit den Menschen verkehrt.» Augustinus fährt fort: «Das sind die beiden Hauptzeugen eures Gesetzes und trotzdem hat sich euer Herz noch nicht der Einsicht erschlossen. Aber es sollen jetzt noch andere Gewährsmänner vorgeführt werden, deren Aussagen ihr nicht mit frecher Stirn ableugnen könnt.» Nun werden der Reihe nach Daniel, Moses, David, Habakuk, der alte Simeon, Zacharias und Elisabeth, die Eltern Johannes des Täufers, endlich der Täufer selbst aufgerufen. Das Verhör wird oft unterbrochen durch heftige Ausfälle des Predigers gegen die Juden, die, angesichts dieses erdrückenden Beweismaterials, in ihrer Verstocktheit verharren. Um den Triumph des Christentums zu vollenden, werden zum Schlusse auch Zeugen aus der Heidenschaft aufgeboten, so Vergil, Nebukadnezar und die Sibylle, « weil die Wahrheit selbst durch die Zunge ihrer Feinde gesprochen hat. » Vergil wird nicht direkt angeredet, sondern aus seiner vierten Ekloge (Hirtengedicht) werden die Seherworte zitiert: « Schon steigt ein neues

Geschlecht vom hohen Himmel zu den Sterblichen herab.» Nebukadnezar muss das Wunder von den drei Jünglingen im feurigen Ofen berichten: «Sage Nebukadnezar», fragt der Prediger, «was hast du im Ofen gesehen, nachdem du die drei Männer ungerecht in die Glut hattest hineinwerfen lassen? Sag an, König, sag an, was ward dir da geoffenbart?» Der König sagt: «Haben wir nicht drei Männer gefesselt in den Ofen geworfen?» Und sie erwidern ihm: «In der Tat, o König.» «Siehe», sagt er, «ich sehe vier Männer ohne Fesseln mitten im Feuer umherwandeln und sie bleiben unversehrt und der vierte sieht aus wie der Sohn Gottes.» Zum Schlusse deklamiert die Sibylle in Hexametern die im Mittelalter berühmte Weissagung vom Erscheinen des Erlösers, vom einstigen Zusammenbruche des Weltalls und von der Posaune des Jüngsten Gerichtes. «Von solchen Zeugenaussagen vollends erdrückt», schliesst der Prediger, «werdet ihr der Wahrheit nicht widerstehen können.»

Der sprunghafte, an überraschenden Wendungen reiche Stil, der sich bis zum Ton leidenschaftlicher Erregung steigert, musste unwillkürlich zu dramatischer Fortbildung reizen; auch musste es dem Klerus sehr daran gelegen sein, diesen Sermo mit Aufbietung aller deklamatorischen, ja selbst szenischen Mittel möglichst eindringlich zu gestalten, da hier in hochvolkstümlicher Weise die mittelalterlich-christliche Weltanschauung zum beredten Ausdruck kam, wonach die ganze vorchristliche Weltgeschichte eine Vorbereitung auf die Ankunft des Herrn ist. Desshalb findet sich in einem Brevier von Arles (12. Jahrh.) überall da, wo ein neuer Prophet aufgerufen wird, am Rande ein rotes Zeichen vermerkt, wodurch wohl der Vortragende erinnert werden sollte, durch den Wechsel im Deklamationstone die Prophetenstelle recht hervortreten zu lassen.

Aus diesem Prosasermon wird in der Folgezeit zunächst ein gereimter Wechselgesang, der während der Weihnachtsprozession aufgeführt wurde. Auch werden die Reden der Propheten und Heiden an verschiedene Personen verteilt, die mit den Rollen nun auch bald das entsprechende Kostüm erhalten.

Moses erscheint mit Hörnern und Gesetzestafeln, Jeremias in priesterlicher Kleidung, eine Schriftrolle in der Hand, Johannes der Täufer barfüssig, Bileam auf einer Eselin, vermutlich aus Holz. Rasch begleiten Gebärde und Handlung das Wort; das Prophetenspiel ist fertig. Der Text holt immer weiter aus, beginnt mit der Erschaffung der Engel, dem Sturze Lucifers und dem Sündenfalle der Menschen, bringt dann der Reihe nach die wichtigsten Ereignisse des alten Testamentes zur Darstellung. So zieht schliesslich in bunt belebten Bildern die ganze vorchristliche Heilsgeschichte vor den Blicken des andächtig lauschenden Volkes vorüber und gestaltet sich zum Riesenprolog auf die Erlösungstragödie. Mit der Zeit lösen sich einheitliche Szenengruppen vom Ganzen ab und entwickeln sich zu selbständigen Dramen.

Prophetenspiele aus dem Elsass sind mir namentlich nicht bekannt geworden ; doch der Umstand, dass, wie später gezeigt wird, unsere elsässischen Spielredaktionen im ausgehenden Mittelalter gerade zu diesen alttestamentlichen Stoffen griffen, zeugt von der nationalen Beliebtheit derselben, die hinwiederum bloss durch jahrhundertlange Vertrautheit des Publikums mit dem Stoffe zu erklären ist.

3. Anfänge des lateinischen Passionsspieles.

Nicht bloss im Weihnachtscyklus wachsen sich die dramatischen Elemente des Festgottesdienstes zum einheitlichen Kirchenspiele, ja zu grosszügigen biblisch-liturgischen Schaustellungen aus, auch die Heiliggrabfeiern beginnen sich zu dehnen und allmählich die sämtlichen Ereignisse, die Ostern vorbereiten und abschliessen, in den Kreis der Darstellung hineinzuziehen. Passionsdrama und Himmelfahrtspiel entwickeln sich so natürlich aus der Heiliggrabfeier.

Als nächstliegendes Erweiterungselement der Osterfeier dient der Bericht des hl. Mathäus, dass die Pharisäer und Judenpriester nach der Hinrichtung des Herrn zu Pilatus gingen und eine militärische Bewachung des Grabes verlangten, mit der Begründung, es möchten die Jünger des Gekreuzigten den Leichnam stehlen und dann aus-

breiten, er sei vom Tode auferstanden[1]. An diese Erzählung des Evangelisten schliesst sich eng die andere an, dass die Wache in der Osterfrühe vom Grabe geflohen und entsetzt die Auferstehung des Nazareners gemeldet habe, sowie auch der Bericht vom Bestechungsversuche der jüdischen Hierarchen, um die Soldaten zur Aussage zu bewegen, die Jünger hätten, während sie schliefen, den Leichnam gestohlen[2].

Die erste Nachricht von der Aufführung eines derartig erweiterten Osterspiels im Elsass stammt aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Der Thanner Chronist Tschamser berichtet über das Jahr 1190:

« Umb diese Zeit hielte man zu Hagenau wegen der Cron, Lantzen und Nägel Christi, welche Friedrich der Kaiser daselbst in der wunderschönen und kunstreichen dreyfachen Kirchen, so er 1153 angefangen, zu Ehren der allerheiligsten Dreifaltigkeit mit drey auf einander gewölbten Kirchen zu bauen, mit grosser Sorg und Ehrerbietigkeit zu verehren ausgesetzt hatte, alle Jahr schöne und anmutige Komödien, damit das Volk erstlich zur Bus und dann zur Andacht und Mitleiden gegen den leidenden Heiland sollte angetrieben werden[3]. »

Einen Text zu diesem Passionsspiele besitzen wir nicht; doch wird der Gang der Handlung sich wesentlich wenig unterschieden haben von dem anderer zeitgenössischer Passionsdramen, deren Texte uns glücklicherweise erhalten sind. Denn diese dramatischen Feiern deckten sich so ziemlich überall in Aufbau und Wortlaut, was ja bei den regen Beziehungen, die zwischen den einzelnen Klöstern desselben Ordens bestanden, leicht zu erklären ist.

Vor uns liegt ein Spiel aus Tours[4], das der Zeit der Hagenauer Passion entstammt und uns wohl ein Bild unserer « schönen und anmutigen Komödie » geben kann. Nach der Ausgabe des Wolfenbüttler Archivars Milchsack lässt sich dasselbe sinngemäss in 5 Akte zerlegen[5].

---

[1] Math. 27, 62-64.
[2] Math. 28, 11-15.
[3] Tschamser, Thanner Chronik 1724. I, S. 12 f.
[4] Creizenach, a. a. O. S. 88.
[5] Milchsack, a. a. O. S. 97 ff.

I. Akt. 1. Auftritt. Vers 1. Die Judenpriester erscheinen vor Pilatus und fordern eine militärische Bewachung des Grabes.

2. Auftritt. Vers 2-20. Pilatus befiehlt seinen Soldknechten, das Grab drei Tage und drei Nächte zu bewachen. Während diese wachestehen, erscheint ein Engel, schmettert sie mit einem Blitz zu Boden, so dass sie wie tot dahingestreckt sind.

II. Akt. 1. Auftritt. Vers 21-63. Die drei Marien treten auf, ein Klagelied singend, und schicken sich an, zur Einbalsamierung des Leichnams Christi Spezereien zu kaufen. Zunächst bietet ihnen ein junger Kaufmann, der ihren Gesang vernommen, mit marktschreierischer Geschwätzigkeit seine Ware feil, verlangt aber dafür ein Talent Goldes. Sofort tritt ein anderer Kaufmann hinzu, fragt die Frauen nach ihrem Begehr und wird ohne langes Feilschen mit ihnen für tausend Schillinge (solidi) handelseinig.

2. Auftritt. Vers 64—108. Die drei Frauen wandern zum Grabe, schlagen den Vorhang von demselben zurück. In demselben sitzt ein Engel, der mit klangvoller Stimme ihnen die Auferstehung verkündet.

3. Auftritt. Vers 109—190. Die Soldaten erheben sich, beklagen ihr Missgeschick, eilen zu Pilatus zurück, melden, dass ein Donnerschlag sie zur Erde geworfen und erhalten von diesem Schweigegeld.

III. Akt. 1. Auftritt. Vers 191—211. Klage der Maria Magdalena, dass sie den Herrn nicht mehr sehen solle; die drei Marien gehen abermals zum Grabe.

2. Auftritt. Jesus erscheint der Magdalena in Gestalt eines Gärtners.

3. Auftritt. Bis Vers 219. Magdalena verkündet dem Petrus die frohe Botschaft. Petrus und Johannes laufen um die Wette zum Grabe.

4. Auftritt. Vers 220—243. Maria Magdalena meldet die Auferstehung den übrigen Aposteln.

IV. Akt. 1. Auftritt. Vers 244—251. Jesus steht plötzlich inmitten der erschreckten Jünger, zeigt ihnen die Wundmale an Händen und Füssen. Sie betasten dieselben

und begrüssen den zurückgekommenen Meister mit dem freudigen Ausruf: «Sehet, das ist unser Gott, der Herr ist auferstanden usw». Jesus verschwindet.

2. Auftritt. Vers 252—266. Thomas, der eben nicht zugegen gewesen, tritt auf, stellt sich singend dem Publikum vor, erhebt Klage, dass die Jünger bei der Gefangennahme Jesu geflohen seien, und dass Judas den Meister verraten habe. Die Jünger eilen ihm entgegen und brechen in die erregten Worte aus: «Wir haben den Herrn gesehen.» Doch Thomas antwortet mit kühler Abwehr: «Wenn ich nicht die Wundmale seiner Hände sehe und den tiefen Riss in seiner Seite, glaube ich nicht.»

3. Auftritt. Vers 267—277. Jesus erscheint zum zweiten Male in glänzendem Priestergewande den Seinen, gebietet Frieden und lässt den Thomas die Wundmale berühren. Thomas ist erschüttert, stürzt dem Meister zu Füssen und ruft dreimal laut: «Mein Herr und mein Gott!» Jesus antwortet mit sanftem Vorwurf: «Weil du mich gesehen, Thomas, hast du geglaubt; selig, die nicht sahen und doch glaubten. Alleluja.» Dann singt Thomas frohlockend, zum Volke gewandt, mit hochklingender Stimme: «Ich habe den Finger gelegt in die Wundmale der Nägel und meine Hand in seine Seite und habe gerufen: ‚Mein Herr und mein Gott. Alleluja.‘»

V. Akt. 1. Auftritt. Vers 278—279. Maria Magdalena kehrt zum Grab zurück und singt mit Petrus und Johannes die erste Hälfte des Osterhymnus: Victimae pascali.

2. Auftritt. Vers 280—288. Die andern Jünger kommen dazu und singen mit Magdalena abwechselnd den dialogischen Teil dieses Hymnus: Dic nobis Maria usw.

3. Auftritt. Vers 289. Der Chor singt das Te Deum.

Ob die Hagenauer Passion noch in der Kirche oder bereits, wenigstens zum Teil, im Freien aufgeführt wurde, kann beim Mangel an Anhaltspunkten mit Sicherheit nicht festgestellt werden. Doch wird bei den zahlreichen Standorten der Akteurs das Gotteshaus allein als Spielfläche kaum Raum genug geboten haben. Bühnenmässige Technik sowie szenische Mittel sind, nach den in dem Stück von Tours flüchtig eingestreuten Anweisungen zu schliessen,

noch höchst unvollkommen. Während eines einleitenden Gesanges zieht Pilatus unter dem Vortritt der Leibwache auf und begibt sich nach dem für ihn bestimmten Platz. Scharf hinter ihm folgen prozessionsweise und in der Ordnung, in der sie auftreten, die Gruppen der Schauspieler und besetzten die ihnen zugewiesenen Plätze. So sind sie von Anfang an Zeugen der Handlung.

Das Passionsspiel nimmt mit der Zeit breitere Dimensionen an, frisches Leben durchzieht bei dem raschen Wechsel der Szenen die dramatische Handlung, die Komik, die schon früher idyllische Aussenseiten einzelner Auftritte harmlos umrankte, beginnt nun üppig zu wuchern, ja gerade in den Momenten der erschütterndsten Tragik frech einzusetzen und oft das Erhabenste zur widerlichsten Karikatur zu verunstalten. Gerade dieser Umstand hat dem geistlichen Schauspiele die schärfste Verurteilung von Seiten der ernsten Geister zugezogen und war nicht zum geringsten schuld, weshalb es aus Kirche und Klosterschatten verbannt wurde und sich auf die öffentlichen Plätze unserer Städte flüchten musste. Doch würde man fehl gehen, wenn man in der wilden Entfaltung der Komik allein den Grund zu dieser Flucht in die Öffentlichkeit suchen wollte. Die Ausdehnung der Stücke und die dadurch bedingte Manigfaltigkeit der Standorte und Schauplätze, das immer mehr sich geltend machende Streben nach bühnenmässiger Dekoration und szenischer Technik, all dies verlangte weite Plätze, die weder Kirche noch Kloster bieten konnten. Überhaupt hat die Loslösung des Dramas von Liturgie und Gottesdienst eine allseitige Emancipation zur Folge gehabt. Der kirchliche Darsteller muss dem Laien das Feld räumen, die lateinische Sprache wird durch die Volkssprache ersetzt, im Aufbau der Handlung und der Textdiction treten nationale Unterschiede hervor. Die Redaktion der Texte, die Einübung der Rollen und so ziemlich die ganze Spielregie bleiben jedoch nach wie vor in geistlicher Hand. In der Pflege des Bürgers und unter dem Schutze der stolz emporblühenden städtischen Gemeindewesen entfaltet sich das geistliche Drama zum eigentlichen Volksspiele.

II

Das geistliche Drama in der Volkssprache.

1.

Emanzipation des geistlichen Schauspieles von der Liturgie.

Noch zur Zeit, als das geistliche Schauspiel im Dunkel des Gotteshauses seine erste Entwicklung durchmachte, musste man, um dem Verständnis der Gemeinde entgegenzukommen, besonders vor den Höhepunkten der Handlung deutsche Gesangstücke oder Recitative einschieben. Denn mochte auch selbst durch die Hülle der Kirchensprache die alte Feier lebendig zur Seele des Gläubigen sprechen, auf die Dauer konnte sie die nach unmittelbarem Verständnis und Stofffülle hungernde Menge nicht mehr befriedigen. Zu den ältesten volkssprachlichen Elementen im Drama mag wohl die lyrische Klage der Gottesmutter unter dem Kreuze gehören. Je mehr wir dann aus dem zwölften ins dreizehnte Jahrhundert hinaufsteigen, desto häufiger treffen wir Texte an, in denen den bedeutendsten lateinischen Partien deutsche Übersetzungen in endreimenden Versen folgen, die jedoch nicht gesungen, sondern nach dem musikalischen Vortrag der lateinischen Stelle schlichtweg gesprochen wurden. So wird in einem Trierer Osterspiele[1] aus jener Zeit der Satz «Quem quæritis etc.» gleich nach dem Vortrage verdolmetscht, in dem ein Engel folgende Reimzeilen deklamiert:

Wenen sucht ir dry Frauwen
myd jamer unn myt ruwen
also frue inn dyessem grabe
an dyssem osterlychen tage?

Ebenso wird, nachdem die Antwort: «Jesum Nazarenum etc.» von den drei Marien gesungen ist, dieselbe durch eine der Frauen deutsch gesprochen:

Wyr suechen Jhesum unseren troest
der uns van sunden hayt erloest.

---

[1] Herausgegeben von Froning: Das deutsche Drama des Mittelalters, Bd. I. S. 46.

Der Schmuck des Reimverses sollte ein Ersatz für den Gesang des lateinischen Textes sein; gesprochene Prosa kommt übrigens in den geistlichen Dramen des Mittelalters nicht vor. Mit dem 13. und 14. Jahrhundert verliert sich der kirchliche Text immer mehr aus den Dramen, bald ist von den lateinischen Urformen keine Spur mehr vorhanden.

Mit dem 15. Jahrhundert zeigen sich allenthalben Ansätze zu einem berufs- und geschäftsmässigen Spielbetriebe. Wenn in den Rechnungsbüchern der mittelalterlichen Städte immer wieder die nämlichen Personen auftreten, die mit einer Remuneration aus Gemeindemitteln bedacht werden, so ist in erster Linie an die tätigen Mitwirker beim geistlichen Spiele zu denken, die für den Aufwand von Arbeit und Zeit durch ein Geldgeschenk entschädigt werden mussten. Oft schlossen sich diese Schauspieler von Beruf in geistliche Bruderschaften zusammen, die mit bürgerlichen und kirchlichen Privilegien reich ausgestattet waren, weil man sie antreiben wollte, möglichst Gutes zu leisten; denn für Behörde und Bürgerschaft war es eine Ehrensache, diese Volksdramen in jeder Hinsicht reich und kunstgerecht zu gestalten, um in Bezug auf zahlreiches und gründlich geschultes Spielpersonal der Nachbarstadt in nichts nachzustehen.

Die grossen geistlichen Dramen des Mittelalters heissen allgemein Mysterien, in Deutschland schlechthin Spiel. Die Bezeichnung Mysterien ist nicht vom lateinischen mysterium, Geheimnis, sondern von ministerium, Dienst, geregeltes Spiel, abzuleiten.[1]

2.

Elsässische Passionsdramen.

Nach diesen mehr gemeingeschichtlichen Ausführungen können wir uns nun der Darstellung des spätmittelalterlichen Theaterwesens im Elsass, so weit das geistliche Spiel in Betracht kommt, zuwenden. Eigentliche elsässische Passionstexte sind allerdings nicht bekannt geworden und selbst die Nachrichten von Spielaufführungen sind mehr wie spärlich.

---

[1] Vergl. Creizenach, a. a. O. S. 163.

Aus blossem Zufall, der übrigens in der Geschichtschreibung keine unbedeutende Rolle spielt, sah sich von Zeit zu Zeit irgend einer unserer Chronisten veranlasst, derartige Vorkommnisse flüchtig zu erwähnen. Und doch geben uns diese rasch hingeworfenen, in den städtischen Chroniken zerstreuten Notizen ein klares Bild von dem Umfange und der Technik des damaligen Spielbetriebes in unserer Heimat.[1]

Die erste Nachricht von einem elsässischen Mysterium grösseren Stils stammt aus dem Jahre 1488. Damals wurde zu Strassburg am Ostersonntag und den drei folgenden Tagen ein Passionsdrama durch eine Gesellschaft von Geistlichen und Laien aufgeführt. Als Spielbühne diente ein Brettergerüst, das auf dem Rossmarkte, jetzt Broglieplatze, aufgeschlagen war. Der Magistrat hatte strengstens befohlen, die Darstellung in keiner Weise zu behelligen.[2]

Viertägige Aufführungen, die ein gewaltiges Personal erforderten, waren in anderen deutschen Städten nichts Seltenes. In Strassburg finden wir sie wieder im Jahre 1512. Die Passionsspieler kommen beim Rat um einen Platz und ein Gerüst ein zur Darstellung ihres Spieles. Sie erhalten zusagenden Bescheid, müssen aber auf eigene Kosten die Bühne aufschlagen lassen. Doch sagt derselbe Ratsbericht, dass sie hernach von der Stadt 20 Gulden bekommen sollen sowie eine Kammer zur Aufbewahrung der Garderobe und der Dekorationsstücke. Zudem sollte der Ammeister während des Spieles bewaffnete Knechte, des Sicherheitsdienstes halber, um die Stadt reiten lassen, da die ganze Bevölkerung der Vorstellung beiwohnte.[3]

Diese mehrtägigen Passionsspiele brachten die ge-

---

[1] Das in diesem 2. Teile benutzte Quellenmaterial verdanke ich zum Teil meinem Kollegen, Herrn Gymnasialoberlehrer Dr. Luzian Pfleger, der mir alles das, was er bei seiner weitverzweigten archivalischen Tätigkeit an Nachrichten über elsässische Volksschauspiele gefunden, in zuvorkommendster Weise zur Verfügung stellte und so meine Arbeit wesentlich erleichterte. An dieser Stelle spreche ich ihm meinen verbindlichsten Dank aus.

[2] Vergl. Ch. Schmidt: Histoire littéraire de l'Alsace, tome I. p. 232.

[3] Vergl. Mitteilungen der Gesellschaft für Erhaltung der geschichtl. Denkmäler im Elsass, Bd. XV. (1892), S. 231, N. 3396.

samte christliche Heilsgeschichte zur Darstellung. Gipfelpunkte der Handlung waren der Sündenfall der Ureltern, der Kreuzestod Christi und seine Auferstehung. Nach süddeutschen und schweizerischen Passionstexten zu schliessen, bewegte sich die Handlung etwa in folgenden Phasen:

I. Teil. Akt I. Schauplatz: Himmel. Thema: Lucifers Fall.

Wir erblicken Lucifer unter seinen Engeln. Er will seinen Thron neben dem Gottes aufschlagen, sich selbst zum Gotte machen. Da stürzt ihn der Herr mit seinen Gesellen in die Hölle.

Akt II. Schauplatz: Die Hölle. Thema: Versammlung der Teufel.

Lucifer erscheint in Teufelsgestalt, beruft seine höllischen Genossen zur Versammlung, klagt ihnen sein Leid ob der Verstossung aus dem Himmel, berät sich mit Satan, seinem Hauptgünstling und Vertrauten, über die Vermehrung seines Reiches, enthüllt schliesslich den Plan, das Menschengeschlecht zu verführen.

Akt III. Schauplatz: Das Paradies. Thema: Der Sündenfall.

Satan in Schlangengestalt verlockt Eva, «das schöne Weib», zur Übertretung des Gebotes, holt ihr einen Apfel vom Baume herunter. Satan überredet den Adam, von der verbotenen Frucht zu essen. Gott kommt ins Paradies, ruft den Adam, hält ihm die Missetat vor und verkündigt ihm die Strafe. Adam wirft die Schuld auf die Schlange und bittet um Gnade. Gott befiehlt jedoch einem Engel, das sündige Paar aus dem Paradies zu treiben.

Akt IV. Schauplatz: Die Hölle. Thema: Lucifers Gerichtssitzung. Die Teufel schleppen Adam und Eva in die Hölle, wo sie bald noch Gesellschaft erhalten: ein Wucherer, ein Mönch, eine Hexe werden herbeigeschleppt. Alle bekennen vor Lucifers Richterstuhl ihre Sünden. Der Mönch wird wieder entlassen.

Akt V. Schauplatz: Die Erde. Thema: Messianische Prophezeiungen und Geburt des Herrn. Es drängen sich in bunter Folge: Der erste Brudermord, Kains Er-

mordung durch seinen blinden Sohn Lamech, Sündflut, Abrahams Opfer, das goldene Kalb, David und Goliath, Salomons Urteil, die Prophezeiungen des Isaias, Jerémias, Habakuk und Ezechiel, endlich Bilder aus dem Jugendleben Marias, die Krippenszene, das Dreikönigsspiel, der Bethlehemitische Kindermord, Jesu Darstellung im Tempel.

II. Teil. Akt I. Schauplatz: Die Hölle. Thema: Beratung der Teufel zur Verhinderung der Erlösung. Jeder der Teufel entwickelt sein Programm, wie er Jesu Feinde schaffen wolle unter den Priestern, dem Volke, bei der weltlichen Macht und unter den eigenen Aposteln.

Akt II. Schauplatz: Das Ufer am Jordan. Thema: Die Wüstenpredigt des Johannes und Jesu Taufe.

Akt III. Schauplatz: Hölle und Palast des Herodes. Thema: Die Schicksale des Johannes nach der Taufe Christi. Sz. 1. Beratung der Teufel, wie man Johannes verderben könne. Sz. 2. Satan schürt den Hass der Herodias gegen Johannes. Sz. 3. Gefangennahme des Johannes. Sz. 4. Die Schüler des Johannes und Christus. Sz. 5. Der Tanz der jungen Herodias. Sz. 6. Johannes' Enthauptung. Sz. 7. Die Teufel holen Mutter und Tochter Herodias zur Hölle.

Akt IV. Schauplatz: Das Judenland. Thema: Christi Versuchung. Berufung der Apostel. Jesu Wunder.

Akt V. Schauplatz: Verschieden. Thema: Bekehrung der Maria Magdalena. Maria geht mit einem Jüngling zu einem Krämer, um Schminke zu kaufen; sie singt abwechselnd mit ihm leichtfertige Lieder. Martha ermahnt sie zu Hause vergebens, sich zu bekehren. Simon lädt den Herrn zu einem Gastmahl ein; die Diener treffen Vorbereitungen; einer derselben fordert Maria auf, bei dieser Gelegenheit den Herrn um Vergebung ihrer Sünden zu bitten. Die Büsserin stürzt sich dem Heiland zu Füssen und erhält Verzeihung. Gespräch zwischen Simon und Jesus über die Sünderin, mit Judas über die Salben.

III. Teil. Akt I. Schauplatz: Jerusalem. Thema: Christi Einzug in Jerusalem. Die Juden verlangen von Christo ein Zeichen, dass er Gottes Sohn sei. Christi Gebet

zum Vater. Es erschallt ein Donnerschlag. Jesus wirft den Juden Herzensverstocktheit vor, sie heben Steine auf, um nach ihm zu werfen; er verbirgt sich.

Akt II. Schauplatz: Jerusalem. Thema: Das Abendmahl und die Passion. Es folgen in rascher Abwechselung des Judas Verrat, der Gebetskampf Christi am Ölberge, Jesu Gefangennahme und Verspottung, die Gerichtsszene vor Annas und Kaiphas, Petri Verleugnung, Ende des Judas, Christus vor Pilatus, Schmach vor Herodes, Christi Verurteilung durch Pilatus zum Kreuzestode. Christi Todesgang nach Golgatha, die Kreuzigung und der Tod Christi, Christus in der Vorhölle, Auferstehung, Christus erscheint seiner Mutter, Erwachen der Grabwächter, die Krämerszene, die Frauen am Grabe.

Akt IV. Himmelfahrtspiel.

Akt V. Das Spiel vom Antichrist. Schauplatz: Jerusalem. Das Heidentum tritt als Person auf, sucht in einem Gesang zu beweisen, dass der Glaube an einen Gott mit dem gesunden Denken in Widerspruch stehe. Dann erscheint die Synagoge, mit einer Binde um die Augen, nach ihr die Kirche in Eisenrüstung mit Krone, begleitet von der Barmherzigkeit und der Gerechtigkeit, sämtliche Begriffe durch Personen dargestellt. Zur Rechten der Kirche hält der Papst mit dem Klerus, zur Linken der Kaiser mit seinen Rittern, im Gefolge stehen die übrigen Könige der Christenheit. Der Kaiser schickt Boten an die Könige von Frankreich, Griechenland und Jerusalem, um sie zur Unterwerfung aufzufordern. Der König von Frankreich weist die Huldigung zurück, wird aber mit Waffengewalt unterworfen. Die anderen leisten gutwillig den Lehenseid. Der König von Babylon zieht aus, um das Christentum zu vernichten. Der Kaiser schlägt die Heiden und legt dann die Kaiserkrone im Tempel von Jerusalem auf dem Altare nieder. Der Antichrist hält nun seinen Einzug auf die Bühne, zur Rechten schreitet die Ketzerei, zur Linken die Gleisnerei. Die Könige der Erde werden teils durch Schrecken, teils durch Geschenke unterworfen, der Kaiser durch Wunder. Das Heidentum bequemt sich zur

Huldigung, die Synagoge erkennt den Antichrist als Messias an. Nun erscheinen Henoch und Elias, reissen der Synagoge die Binde von den Augen; sie erkennt ihren Irrtum, wird mit den beiden Gottesboten vor den Thron des Antichrist geführt und erleidet da den Martertod. Herolde fordern die Könige auf, vor dem Antichrist zu erscheinen und ihn anzubeten. Diese ziehen mit Gefolge zum Throne. Da ertönt plötzlich über dem Haupte des Antichrist ein Donnerschlag; der Betrüger bricht tot zusammen, vernichtet durch den Hauch Gottes. Alle Verführten kehren zum wahren Glauben zurück, und die Kirche fordert sie auf, Gott Lob zu singen.

Schlussszene: Das Weltgericht. Sprüche des Propheten Sophonias und des Kirchenlehrers Gregorius. Sammlung u. Scheidung der Auferstandenen durch die Engel. Das Urteil des Menschensohnes, das Wehklagen der Verworfenen, die vergebliche Fürbitte Marias, die Ernte des Menschensohnes und die Ernte des Teufels.

Je weiter wir ins 15. Jahrhundert vordringen, desto stärker offenbart sich das Behagen, komische Figuren mit einer zuweilen geradezu unbefangenen Frechheit in die erschütterndsten Partien einzuschieben. Hier einzelne Züge:

Nachdem Jesus das Ohr des Malchus geheilt, zieht ein Jude daran, um zu probieren, ob es auch festsitzt. Von seiner Prüfung befriedigt, singt er:

Jesus ist ein viel guter Mann,
Er kann wohl Ohren setzen an.

Pilatus stellt sich mit possierlicher Grandezza dem Publikum vor:

„Ich bin Pilatus genannt,
Ein König in der Juden Land,
Und will hier zu Gerichte sitzen,
Dass alle Juden müssen schwitzen."

Kaum ist die Klage der drei Marien, die zum Grabe ziehen, verklungen, so erscheint auch schon der Salbenkrämer mit Weib und Magd und begrüsst die Versammelten:

Grüss Gott euch, ihr Herren überall,
Also sprach der Wolf und guckte in den Gänsestall.

Der Salbenkrämer ist ein herumziehender Wunderdoktor und Marktschreier. Er sucht gerade einen Diener; da meldet sich ein landstreichender, gebrandmarkter Dieb, Rubin genannt. Dieser wird angeworben, waltet sofort seines Amtes, preist vor dem Publikum seinen Herrn als eine Art von Doktor Eisenbart:

„Die Blinden macht er sprechen,
Die Stummen macht er essen."

Dann mietet er sich einen Unterknecht, den Tölpel Pusterbalk, mit dem er sich bald in eine böse Keilerei verwickelt. Darauf erscheint ein alter Kumpan Rubins, Lasterbalk geheissen, ein hässlicher und verkrüppelter Kerl, der trotzdem ohne lange Umstände um die Hand der Krämersfrau Antonia wirbt. Von ihr abgewiesen, will er in ein Kloster gehn und wendet sich alsbald als bettelnder Klosterbruder an das Publikum, um Würste und andere Esswaren einzusammeln. Inzwischen macht sich Rubin am Mörser zu schaffen; er bereitet eine Medizin aus Mückenschmalz und andern unmöglichen Ingredienzen, macht bösse Spässe mit den herangekommenen drei Marien.

Diese wenden sich an den Marktschreier und werden bald mit ihm handelseinig. Da beginnt die Krämersfrau zu schelten, ihr Mann habe die Salbe zu wohlfeil verkauft. Zank und Schimpf enden mit einer wilden Prügelei[1].

Auch der Wettlauf zwischen Petrus und Johannes wird komisch behandelt.

Die Juden werden bei jeder passenden Gelegenheit dem Gelächter der Menge preisgegeben. Judas prüft das Blutgeld auf das Vollgewicht der Münzen. Die Wächter am Grabe sind feige Grosssprecher.

Doch der privilegierte Komiker und Intrigant der geistlichen Volksspiele ist der Teufel. Wenn in der Szene von der Höllenfahrt Christus die Erlösten aus der Hölle wegführt, will sich auch die Seele eines Bäckers, der die Brote zu klein gebacken hat, hinausstehlen. Ein Teufel

---

[1] Siehe das Insbrucker Osterspiel bei Mone: Altdeutsche Schauspiele, 1871, S. 109 ff. Auch Creizenach, a. a. O. S. 116 ff.

erwischt ihn aber noch im rechten Augenblick und knirscht ihn an:

„Nein, nein, du böser Wicht,
Du kommst mir so von hinnen nicht."

Die Höllengeister werden ausgeschickt, um für die durch den Heiland entführten Seelen Ersatz zu schaffen. Man kann sich wohl den Jubel der Zuhörer vorstellen, wenn diese grotesken Teufelsfratzen abgefeimte Bösewichter aus allen Ständen anschleppen, die dann in verschämten Sprüchlein unter kläglichem Gewinsel ihr Sündenregister herunterwimmern. Die Teufel sind übrigens immer bereit, wo es zweckdienlich erscheint, aus dem Höllenrachen herauszuspringen, sich scharenweise über den Schauplatz zu verbreiten, Grauen und Heiterkeit zugleich zu erregen. Es ist ihnen wilde Lust, Tyrannen und Schlemmer in Ketten zu legen, auf Schubkarren abzuführen, den Ankömmlingen ihr höllisches Bier von Pech und Schwefel anzupreisen. Wenn aber, wie bei Maria Magdalena, die Anstrengungen der Teufel vergebens sind, dann ist der Jubel des Publikums unermesslich, der Lärm im Höllenquartier fast unausstehlich. Den armen Teufeln, die nach einem derartigen misslungenen Anschlage mit leeren Händen zurückkommen, geht es in der Regel auch herzlich schlecht. Sie suchen sich unbemerkt in die Hölle zurückzuschleichen, werden aber im letzten Augenblick noch ertappt und bekommen richtig ihre Tracht Prügel.[1]

Die beliebteste Figur im Passionspiel ist Maria Magdalena. Sie ist das Symbol des Weltkindes, kauft Schminke, schmückt sich vor dem Spiegel, zieht zum Tanze aus, ärgert ihre Liebhaber und will in ungezügelter Lust das Leben geniessen.[2]

Der Spielplatz dieser Riesenstücke war wie eine Landkarte anzusehen. Schilder an aufgerichteten Stangen zeigten die Örtlichkeiten an. Gieng ein Schauspieler von einer Stange zur andern, so konnte das einen Weg in ein anderes Haus oder in ein anderes Land bedeuten. Doch später

---

[1] **Vergl. Creizenach, a. a. O. S. 202 ff.**
[2] **K. Hase: Das geistl. Schauspiel. S. 82 ff.**

zeigen sich bereits, wie im Spiele auf dem Strassburger Rossmarkt, bedeutende Ansätze zur Bühnendekoration. Bäume, Säulen, Tische werden aufgestellt, ein Garten eingezäunt, ein Tempel errichtet. Ein Gerüst, auf das eine Leiter führt und das mit Teppichen geziert und von grünen Bäumen überschattet ist, stellt den Himmel vor; der Boden ist die Erde. In der Ferne sieht man den Höllenrachen aus der Erde gähnen. Bis ins 15. Jahrhundert stellte ein aus der Erde ragendes Fass die Hölle dar, wo, wie ein rechter Höllenhund, der Teufel ein- und aussprang. Auf einem Seil, das von dem Baume, an dem Judas sich erhängt hat, in das Fass gespannt ist, rutscht der tote Verräter, den Satan auf dem Nacken, in den Höllenschlund. Ein Fass vertrat auch die Zinne des Tempels, ein Fass den Berg der Versuchung. Es konnten ohne Aktenschluss in wenigen Minuten viele Jahre vorüberrauschen.[1]

Die Mühen der Exposition wurden dadurch umgangen, dass jede Figur, bevor sie in die Handlung eingriff, bereitwilligst dem Publikum sagte, wer sie sei und was sie wolle. Zuweilen wurden die Spieler durch einen Herold, Proklamator genannt, vorgestellt. Dieser machte vor dem Spiele in einem Prolog auf die Bedeutung der Passion aufmerksam, gab dem Publikum Verhaltungsmassregeln, führte wohl auch während des Spieles im Erzählertone da die Handlung fort, wo das Zartgefühl den Auftritt verbot. Nicht selten erscheint der Herold als Engel; oft muss auch Sankt Augustin oder der fromme Heidenmann Vergil die Rolle des Theaterdirektors übernehmen. Pflicht des Heroldes ist es auch, die Zuschauer fleissig zum Schweigen zu mahnen.[2]

Doch kehren wir zu den Berichten unserer Chronisten über das elsässische Spiel zurück. Der bereits erwähnten Aufführung von 1518 wurden Schwierigkeiten in den Weg gelegt, und zwar von niemand anders, als von den Ablasspredigern, welche den am 13. März 1518 vom Papst auf ein Jahr zum Zwecke der «uffenthaltung der armen weisen, bloter lüten und andern armen spiteldürftigen in der Stadt Strassburg»

---

[1] Creizenach, S. 185 ff.
[2] Hase, a. a. O. S. 39.

verliehenen vollkommenen Ablass verkündeten. Diesen Herren war es leid um das Geld, das für das Spiel verausgabt wurde und das nach ihrer Ansicht besser für den Ablass verwendet worden wäre. Sie begehrten deshalb beim Rat, man möge für dieses Jahr das Spiel abstellen. Der Rat war jedoch anderer Meinung und erkannte, «diewil ehe der Aploss üssbracht oder harkommen, das spiel des passions der Bruderschaft zu spilen zugelassen, dass man es nit abslachen kann, dann es zu ehre Gottes und nit zu lust der welt gespielt wurt, dann auch dem abloss mer fürstendig, dann nachteilig.»

Für den ungewöhnlichen Zudrang auch zu diesem Spiel zeugt der fernere Bericht, dass die Stadttore der Sicherheit halber sämtlich geschlossen wurden «und sonsten die Stadt verwahret, da man uff die fürtag den passion gespielet hat.»[1]

Aber Strassburg ist nicht die einzige Stadt, wo Passionsspiele aufgeführt wurden. In den Jahren 1515 und 1531 gaben die Colmarer Bürger die Passion und erhielten zum ersten Male 10, zum zweiten Male 20 Gulden von der Stadt für ihre Auslagen, gewiss ein mässiges Honorar.[2]

Aus der Ensisheimer Chronik erfahren wir, dass im Jahre 1520 am Ostermontag und Osterdienstag zu Gebweiler eine Passionsaufführung stattfand.[3] Der Darsteller waren nicht weniger als 330, die «fast hüpsch und barmhertziglich gespielt.» Eine einleitende Vorstellung umfasste drei Teile, «und war der Anfang von dem heidnischen Fräulein, das die Juden wollten versteinigt haben.» Wohl haben wir hier an eine sinnbildliche Darstellung aus dem Antichristdrama vom Streit des Heidentums mit der Synagoge zu denken. «Das andere tät von der Erquickung Lazari von dem todt handeln.» Die Auferweckung des Lazarus diente vielfach als Vorspiel zu der eigentlichen Passion und war insofern von Bedeutung, als darin Christus als Spender des Lebens vorgeführt wurde. «Das dritt war von dem Nachtmahl Si-

---

[1] Mitteilungen, Jahrgang 1892. S. 237, N. 3538.
[2] Vergl. Mossmann, Les origines du théâtre à Colmar, p. 9.
[3] Mitteilungen, 1897, S. 24*.

monis.» Dann begann die eigentliche Passionsdarstellung. Noch am Montag wurden die Szenen vom Gericht und die Verspottung des Herrn vor Kaiphas aufgeführt. «Darnach am Zinstag war er gesand von Kaiphas für Pilatum und fürter gar üss gemacht.» Der Chronist hat uns auch die Namen der Hauptdarsteller überliefert: «Und war Jesus N. Jüdlin, Maria der Goldschmid.» Wie man sieht, wurden bis ins späteste Mittelalter hinein die Frauenrollen von Männern gegeben. Der Züchtigkeit und Sittsamkeit der «vrouwen» widerstrebte das Erscheinen auf offener Bühne. Gewöhnlich waren es Knaben und junge Männer, die sich in die Frauenrollen teilten.

Bei diesen glänzenden Aufführungen war es verständlich, dass der Andrang von auswärts kein geringer war; «und es waren fast viel Leut fremden», schliesst der Bericht. Diese Aufführungen waren eben grosse und erbauliche Volksfeste, auf die jung und alt sich lange vorher freute und die noch lange nachher veredelnd aufs Leben einwirkten. Dabei hatte man, wie einst bei den Griechen, den Vorteil, dass der Stoff im allgemeinen wohlbekannt war. Dafür sorgten die im Mittelalter beliebten Passionsprediger. Es sei hier nur an den sprachgewaltigen Geiler von Kaysersberg erinnert, der während der ganzen Fastenzeit jährlich im Münster die Passion predigte.[1] Wie aus seiner nun seltenen «Schmuckepistel von der Passionspredigt» hervorgeht,[2] war er ein Gegner jener Kanzelredner, die in die Karfreitagspredigt die ganze Passionsgeschichte hineinzwängten. Er zog es vor, während der ganzen Fastenzeit täglich einen kleinen Abschnitt aus der Leidensgeschichte vorzutragen. Dabei kam der geniale Mann auf den köstlichen, uns freilich sonderbar vorkommenden Einfall, die Passion unter dem Bilde eines «Honigzelten» oder Lebkuchens zu behandeln, von dem er jeden Tag dem Volk ein Stück herabschnitt und darreichte unter der stehenden Formel: accipite et comedite, «nehmet hin und esset». So machte er das Volk aufs innigste vertraut mit allen

---

[1] Vergl. Keppler: Hist. Jahrbuch, 1882. S. 301 ff; 1883, S. 166 ff.

[2] Eipistola elegantissima de modo prædicandi dominicam passionem.

Details der Leidensgeschichte, und das Passionsspiel, das dann in den ersten Tagen der Osterwoche aufgeführt wurde, war nun ein sinnliches Schauen und Miterleben der Heilstatsachen, die das Volk in der Fastenzeit voller Erschütterung beherzigt hatte. Deshalb konnte das Osterspiel mit Recht von dem Strassburger Ratsschreiber « nit ein spectacul, sondern Gots und geistlich spiel » genannt werden. Einen Zusammenhang zwischen Geilers volkstümlichen Passionspredigten und den Strassburger Spieltexten wird man, trotz des Fehlens jeglichen Vergleichsmaterials, kühn annehmen dürfen, da das enge Verhältnis von Passionspredigt und Passionsspiel anderweitig zur Genüge festgestellt ist.

3.

Das Fronleichnamsspiel im Elsass.

Etwas anders war die Darstellungspraxis im Fronleichnamsspiel. Da wurde die Handlung nicht auf einer festen Bühne oder auf dem abgesteckten Marktplatze vorgeführt, sondern sie bewegte sich mit der Prozession in belebt fortschreitenden Bildern durch die Strassen der Ortschaften, oder die Prozession wurde an verschiedenen Haltestellen durch dramatische Vorführungen unterbrochen. Das Spiel konnte auszugsweise die ganze Weltgeschichte bis zum jüngsten Gerichte umfassen. Darsteller waren in Strassburg die Passionsbrüder. In einem Ratsbericht vom 16. Mai 1517 ist die Rede von dem « Crützgang, so man corporis Christi in der Bruderschaft des Passions tut ».[1] Am 20. Juni desselben Jahres ersuchte der Bischof den Rat, die Prozession zu verbieten, wegen des Auflaufs der dabei geschehe : « man wollt by den Brüdern der Bruderschaft verfügen wegen ihres Crützganges müssig zu ston, ärgeres zu fürkommen ». Aber der « Crützgang » wurde doch gehalten. Auch für den 16. Juni 1520 ist eine solche Prozession der Bruderschaft bezeugt. Über ihren Verlauf ist leider nichts Näheres bekannt. Im Jahre 1516 hatte der Bischof den Teilnehmern an der Prozession einen eigenen Ablass erteilt.[2]

---

[1] Mitteilungen. 1898. S. 39, N. 4392.

[2] Mitteilungen, a. a. O., S. 235, N. 3415.

In der Fronleichnamsprozession lebte das Passionsspiel, hauptsächlich durch die Zünfte gehalten, bis ins 18. Jahrhundert fort.

Besonders die Jesuiten in Schlettstadt und Molsheim verstanden es, diesen dramatischen Umzügen einen ungewöhnlichen Glanz zu verleihen.[1] Doch hatte man einen andern Tag als das Fronleichnamsfest zum Aufzuge gegewählt: die Molsheimer Jesuiten den Karfreitag, die Schlettstadter den Palmsonntag.

Die Karfreitagsprozessionen von Molsheim lockten noch bis lange in die Neuzeit hinein gewaltige Menschenmengen aus nah und fern an. Wie landberühmt sie waren, geht aus der Tatsache hervor, dass im Jahre 1671 über 300 Protestanten, darunter zwei Prinzen aus dem markgräflich Ansbachischen Hause, von Strassburg herbeigeeilt waren, um sich das glanzvolle Schauspiel anzusehen. Den hauptsächlichsten Leidensszenen des Stückes entsprach jedesmal eine vorbildliche Gruppe aus der alttestamentlichen Geschichte. Da diese Prozessionen das Ansehen der Jesuiten nicht wenig hoben, so suchten ihre Gegner das Ganze als unwürdige Mummerei zu verdächtigen; ihre Anstrengungen scheinen nicht ohne Erfolg geblieben zu sein. Denn im Jahre 1718 interpellierte der damalige Generalvikar den Molsheimer Rektor wegen angeblicher Missbräuche, die sich im Prozessionsspiele eingeschlichen hätten. Doch gelang es dem Rektor, den Herrn von dem Gegenteil zu überzeugen, zumal die Geisselungsszene, die bei schwächeren Gemütern Anstoss erregte, bereits beseitigt war.

In Schlettstadt hatte man den Palmsonntag zur szenischen Prozession gewählt. Aber bereits 1740 wird berichtet, dass man Christus nicht mehr als lebende Person auftreten liess, sondern sich mit Statuen behalf. Das im Jahre 1772 durch den Kardinal Rohan herausgegebene Rituale machte dieser Art von Prozessionen auf immer ein Ende. Schwache Erinnerungen an die ehemaligen Passionsprozessionen haben

---

[1] Geny, Die Jahrbücher der Jesuiten zu Schlettstadt u. Rufach. 1896. Bd. II. S. 379. Vergleiche auch den noch nicht veröffentlichten Recueil aus dem Molsheimer Jesuitenkollegium, S. 203 ff.

sich noch hie und da bei den Fronleichnamsumzügen einzelner Dörfer erhalten; der Bildschmuck unserer Strassenaltäre sowie die Karfreitagsprozession im Strassburger Münster, wo die Leidenssymbole mitgetragen werden, bieten noch schwache Anklänge an dieselben.

4.

Dramatisierung biblischer Geschichten und der Heiligenlegende.

Auch Einzelbegebenheiten aus dem Leben des Heilandes wurden im Spiele vorgeführt. Vom Jahre 1518 wissen wir, dass die Strassburger Passionsbruderschaft bloss Christi Himmelfahrt darstellte, die in dieser Form wohl eine Verdeutschung und Erweiterung einer alten lateinischen Himmelfahrtfeier gewesen sein mag, deren Geschichte wir bis ins tiefe Mittelalter verfolgen können. Schon vor 1031 war ln einzelnen Kirchen der Ostertropus für den Himmelfahrtstag umgedichtet worden. «Wen suchet ihr über den Gestirnen, ihr Christen, sagt an?» fragen die Engel. «Christum, der vom Grabe auferstanden, ihr Himmelsboten», antworten die Apostel.[1] Aus diesen schwachen Ansätzen hat sich das spätere Himmelfahrtspiel entwickelt. Der Schauplatz der Handlung ist der Ölberg. Das Spiel hebt an mit erbaulichen Gesprächen zwischen Jesus, den Aposteln und seiner Mutter; ihr wird die Gnade verliehen, dass ihre Fürbitte für reuige Sünder immer Erhörung findet. Dann steigt Jesus unter Engelsgesang zum Himmel empor. Die Apostel weisen sich durchs Los die Länder an, in die sie als Boten des neuen Glaubens hinziehen sollen. Sie empfangen knieend den Segen Marias, umarmen sich und gehen nach allen Himmelsrichtungen auseinander. Als Schlusseffekt wird eine brennende Teufelsgestalt aus der Höhe zur Erde geworfen und geht in Flammen auf. Doch auch der Humor gelangte zu seinem Rechte. Der Synagogenmaier tritt auf mit einem Juden-

[1] Aus St. Martial in Limoges; bei Gautier, a. a. O. S. 118, 219. Siehe auch den Himmelfahrtsgesang eines Vienner Ceremoniale bei Martène, De antiquis ecclesiæ ritibus III. p. 539.

jüngling, den er in hebräischem Kauderwälsch beten lehrt, dabei aber Sinn und Worte des Vaterunser und des Credo in urkomischer Weise verdreht.[1] In diesen Formen mag sich auch unser elsässisches Stück bewegt haben. Noch andere biblische Stoffe wurden dramatisiert und aufgeführt. Denn in demselben Jahre 1518 gab die Passionsbruderschaft während zwei Tagen die Geschichte der Susanna und ein Spiel «Jerusalem», über das uns Einzelheiten fehlen.[2] Im Jahre 1507 hat auch eine Gesellschaft von Bürgern auf dem Kornmarkte während vier Stunden ein «St. Georgenspiel» aufgeführt.[3] Im Dominikanerkloster «täten sich dieselben Gesellschaften an und ab», so berichtet uns der Barfüssermönch Martin Stauffenberger.

Ein Text zu dem im Mittelalter so beliebten Legendendrama von St. Georg, dem Drachentöter, ist uns in einer Augsburger Handschrift überliefert.[4] In den ersten Auftritten wird die Not des Landes Libyen geschildert, das von einem gräulichen Drachen verheert wird. Alle andern Tiere sind demselben bereits zum Opfer gefallen; die Bewohner losen jeden Tag, wer sein Kind oder sein Weib der Gier des Ungeheuers weihen soll. Nun ist das Los auf den König gefallen; er muss seine Tochter dem Tiere zum Frasse aussetzen. St. Georg, der von Anfang an als stummer Zeuge auf der Bühne ist, wird durch einen Engel aufgefordert, nach Libyen zu ziehen. Er kommt in das heidnische Land, begegnet der ausgesetzten Jungfrau, bekehrt sie zum Christentum und erschlägt dann den Lindwurm. Der Held wird im Triumph von König und Volk empfangen, alle schwören dem Götzendienste ab und bekehren sich zu Christus. Das Stück ist im ganzen sehr ernst gehalten. Nur selten spielt die Komik hinein, wie beispielsweise an der Stelle, wo ein altes, bitterböses Weib geopfert werden soll, zuvor jedoch vom Teufel geholt wird.

---

[1] Aus der Sterzinger Sammlung. Siehe Pichler: Über das Drama des Mittelalters in Tirol. S. 51. Creizenach, a, a. O. S. 244 f.

[2] Siehe Mitteilungen, 1898. S. 40 ff.

[3] Mitteilungen, 1897. S. 302.

[4] Herausgegeben von Keller, Fastnachtspiele aus dem XV. Jahrh. N. 125. Creizenach, a. a. O. S. 231.

Selbst kleine Ortschaften wetteiferten miteinander in der Aufführung solcher Dramen. Im Jahre 1503 gaben Egisheimer Leute in Colmar ein « Spiel » und erhielten einen Goldgulden; desgleichen gab die Colmarer Krämerzunft ein Schauspiel, das nicht näher bekannt ist.[1] Am Sonntag nach St. Valentinstag 1519 brachten Bürger von Gemar in Colmar den « Verlorenen Sohn » zur Darstellung. Die Stadt zahlte ihnen zwei Gulden. Selbst rein profane Aufführungen hatten sich auf dem Lande schon eingebürgert; so gross war die Liebe zum Schauspiel. Ende 1521 gaben Einwohner von Kientzheim den « Tannhäuser » in Colmar, vermutlich aber noch nicht in der Ausstattung des Zukunftsmusikers![2] Leute von Ammerschweier führten ein Drama « Hiltebrand » ebenfalls zu Colmar auf,[3] dessen Stoff bekanntlich der deutschen Heidensage entstammt.

Alttestamentliche Stoffe und die Parabeln des Evangeliums wurden überhaupt seit dem Auftreten der Glaubensneuerung mit Vorliebe dramatisch bearbeitet. Von der Darstellung des Leidens Christi wollte Luther allerdings nichts wissen, weil man Christum nicht wie einen unschuldigen Menschen beklagen und beweinen dürfe, wohl aber sprach er sich für andere biblische Vorwürfe zu wiederholten Malen aus. Bald entstand eine wahre Flut geistlicher Dramen auf protestantischer Seite. Es sei nur erinnert an des Schlettstadter Bürgers Johannes Sapidus[4] Comedia sacra « Lazarus redivivus », die auf der Bühne des protestanstischen Gymnasiums zu Strassburg oft aufgeführt wurde; daselbst stiegen noch mehrmals biblische Stücke.

Den Wert dieses Stückes schildert W. Scherer mit den Worten: « Den Andeutungen der biblischen Erzählungen folgend, geht der Verfasser mit bewusster Kunst auf Konstatierung der Tatsachen aus. Die praktische alte Martha, die ausgezeichnete Krankenwärterin, die so tätig, pünktlich,

---

[1] Mossmann, a. a. O. S. 9.

[2] Mossmann, a. a. O. S. 11.

[3] Mossmann a. a. O. S 10.

[4] Eigentlich Joh. Witz, war zuerst in Schlettstadt u. dann in Strassburg Gymnasiallehrer.

fleissig, umsichtig und ängstlich für die Wirtschaft sorgt und das Gesinde so ängstlich in Ordnung hält, ist ganz vortrefflich geschildert. Von ihr heben sich Maria und Lazarus um so entschiedener ab, das ideale Geschwisterpaar, die schwärmerischen Anhänger Jesu, die so ganz auf beschauliches Leben gerichtet sind, dass sie selbst Essen und Trinken vergessen würden, wenn Martha nicht wäre. Auch auf die Nebenfiguren, Pharisäer und Knechte, erstreckt sich die Abstufung der Charaktere, je nachdem sie sich zu Christo halten oder ihm feindlich sind. Die salbungsvollen, breiten Reden werden durch eine satirische Schilderung der über Lazarus befragten Ärzte, die sich unter einander in die Haare geraten und die alle nichts wissen, angenehm, aber leider nur einmal, unterbrochen.»[1]

Auch die Katholiken blieben nicht zurück. 1549 führten in Colmar Leute von Ingersheim ebenfalls die Geschichte des Lazarus auf.[2] Jörg Wickram, der berühmte Kolmarer Dichter, brachte 1540 in seiner Vaterstadt ein Drama vom verlorenen Sohn zur Darstellung; 1550 ging sein «Tobias», der zu Kolmar und Basel «zween gantze Tag eingenommen»,[3] über die Bühne. Wickram ist mehr Pädagoge als Poet. Scherer nennt ihn den Familiendichter des deutschen Bürgertums. Makelloses, musterhaftes Eheleben und Kinderzucht sind die Gegenstände, denen er am meisten Wärme entgegenbringt. Sein «Verlorener Sohn» ist ein verzogenes Mutterkind, das bewundert, vergöttert und gründlich verdorben wird. Die Früchte einer solchen Erziehung anschaulich zu machen, ist der Zweck des Stückes. Die Kehrseite zu diesem Bilde zeichnet Wickram in seinem «Tobias». Der Segen eines reinen Familienlebens pflanzt sich fort auf Kinder und Enkel. Wickrams «Tobias» ist ein Massendrama, in das alles hineingebracht wurde, was Bibel und Legende von dem frommen Israeliten zu berichten vermögen. Kein Ereignis geht hinter der Szene vor sich, nichts wird blos durch Erzählung bekannt gegeben; alles spielt

[1] Lorenz u. Scherer, Gesch. des Elsasses. II. S. 58.
[2] Mossmann, a. a. O. S. 11.
[3] Siehe Mossmann, S. 13.

sich in strenger zeitlicher Aufeinanderfolge vor den Augen des Zuschauers ab. Nie wird im Stücke bei traurigen oder freudigen Familiengeschicken der Beileidsausdruck oder die Gratulation der Nachbaren unterlassen; niemals fehlt der Festschmaus, das Tischgebet, der Gruss und die Abschiedsrede beim Kommen und Gehen, das fromme Reiselied, mit dem man sich auf den Weg macht.[1] Das Stück wurde 1562 auf einen Tag gekürzt und «von einer ehrlichen Bürgerschaft von Strassburg» gespielt. In Kolmar wurde ferner am 25. und 26. Mai 1573 von 150 Bürgern eine Tragödie aufgeführt, welche die Geschichte des hl. Johannes des Täufers von seiner Geburt bis zur Enthauptung in Versen behandelte. Der Verfasser war Andreas Weyenbrunn, Schulmeister der Kolmarer Lateinschule; die Vorstellung fand statt auf einer von der Stiftskirche St. Martin aufgeschlagenen Bretterbühne.[2]

In Schlettstadt war der Ratsherr und zeitweilige Bürgermeister Thiebold Gart.[3] — der aber wohl nicht Protestant war, wie Erich Schmidt und Johannes Janssen annehmen[4] — hervorragender Dichter biblischer Stücke. Im Jahre 1540 behandelte er nach dem Vorbilde des berühmten niederländischen Schuldramendichters Cornelius Crocus, eines Jesuiten, die Geschichte Josephs in einer «schönen und fruchtbaren Comedia» und liess sie am Sonntag nach Ostern aufführen.

Das Ganze ist mehr ein dramatisierter Bibelkommentar als ein nach unserer Vorstellung durchsichtig aufgebautes Stück; Exposition und Knotenschürzung schlingen sich durcheinander, eine zu rascher Lösung des Konflikts hindrängende Handlung wird fast durchweg vermisst. Das hindert aber den Dichter keineswegs, in der Darstellung menschlicher Leidenschaft vielleicht weiter zu gehen, als irgend einer

---

[1] Vergl. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur, S. 305.

[2] Mossmann, a. a. O. S. 14.

[3] Vergl. Herzog; Elsäss. Chronik, Bd. VII. S. 11.

[4] Vergl. Geny u. Knod; Die Stadtbibliothek zu Schlettstadt, 1889. S. 13. Anm. 2. Elsässische Literaturdenkmäler aus dem XIV.-XVII. Jahrh. Herausgegeben von Ernst Martin u. Erich Schmidt, II. Bd.: Joseph, von Thiebolt Gart. S. 2; Janssen: Gesch. des deutsch. Volkes. Bd. VI. S. 270.

der deutschen Zeitgenossen. Er strebt nach lebendiger Charakteristik und weiss mit ein paar Strichen den Neid der Brüder, das geschwätzige, zimperliche Wesen der Zofe Phua, die lodernde Leidenschaft Sophoras, Putiphars Weib, zu Joseph, die, je mehr sie bekämpft wird, desto gewaltiger hervorbricht, zu zeichnen. Der Vers ist im ganzen streng rythmisch gebaut, die Sprache poetisch schön, die Darstellung weit entfernt von akademischer Rhetorik oder schulmeisterlicher Geschwätzigkeit, dem grossen Fehler der Dramatik jener Zeit.[1]

Auch der katholische Pfarrer Johann Rasser von Ensisheim verfasste « geistliche » Schauspiele. Im Jahre 1575 dichtete er eine Komödie : « Vom König, der seinem Sohne Hochzeit macht », und liess sie an drei aufeinander folgenden Tagen spielen.[2] Sie zählte 15 Akte und beschäftigte nicht weniger als 162 Personen. An Überraschungen fehlte es darin sicherlich nicht, denn es traten auf : Zwei Engel, zwei Hofräte, ein Narr, drei Patriarchen und ebensoviele Propheten, Trabanten, Hofjungfern, Bäuerinnen, allegorische Figuren, drei Juden, ein römischer Senat von 23 Mitgliedern, drei Apostel und ein Schultheiss, Trommler und Pfeifer, Liktoren, Fürsprecher, Henkersknechte und Krüppel, zum Schluss auch Lucifer und der « Tod. »

Mit dem ausgehenden 16. Jahrhundert verlor das geistliche Volksschauspiel an Bedeutung. Bei der zunehmenden Verrohung des Volkes in den blutigen, jammervollen Wirren des dreissigjährigen Krieges verdorrte es bis in die Wurzeln hinein. Bloss in den stillen Räumen der Jesuitenkollegien keimte es noch dürftig und übte, wenn auch nicht mehr auf die Volksmassen, so doch auf die jugendlichen Geister, die im späteren Leben in führende Stellungen hineinkamen, einen veredelnden Einfluss aus.

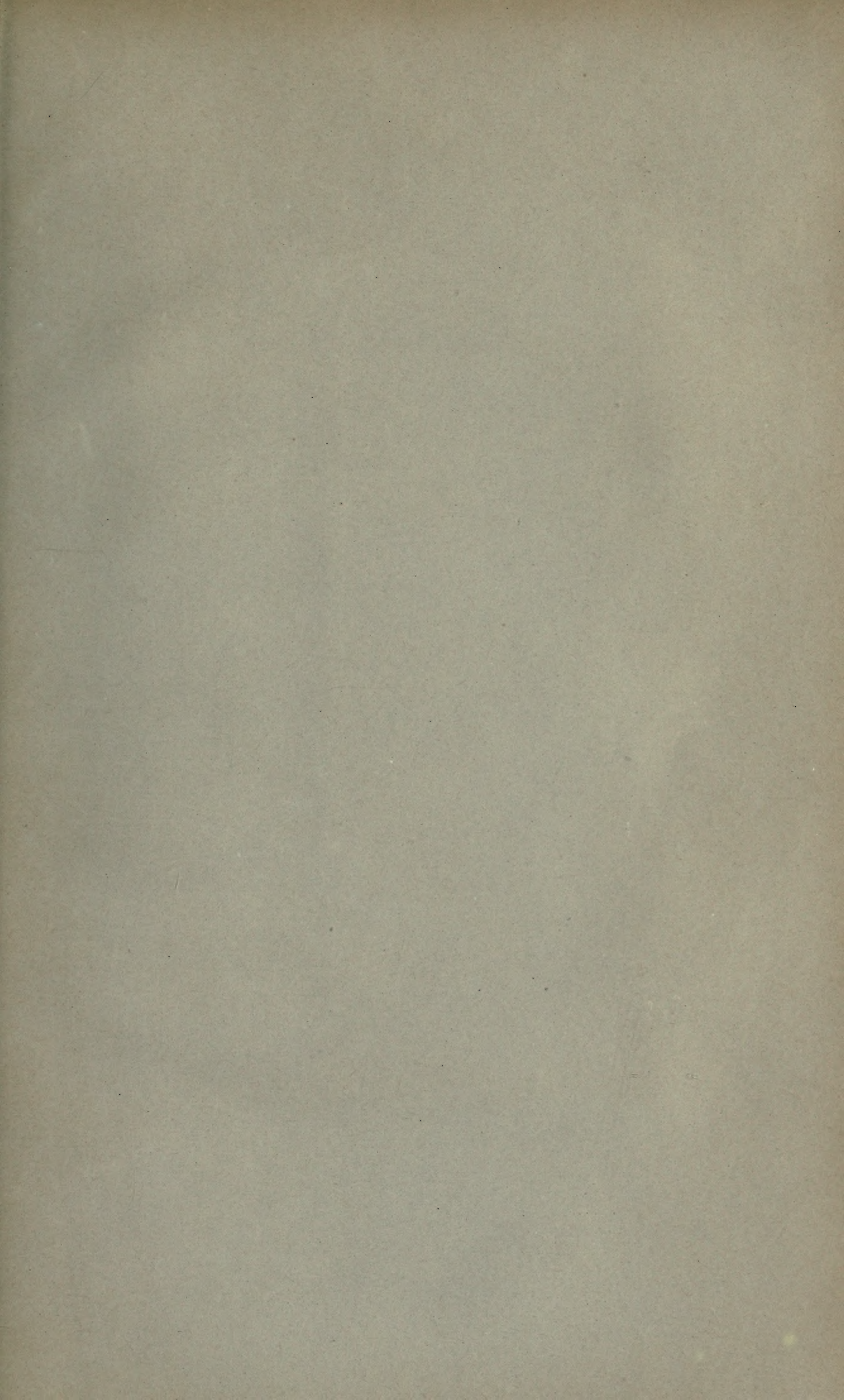
---

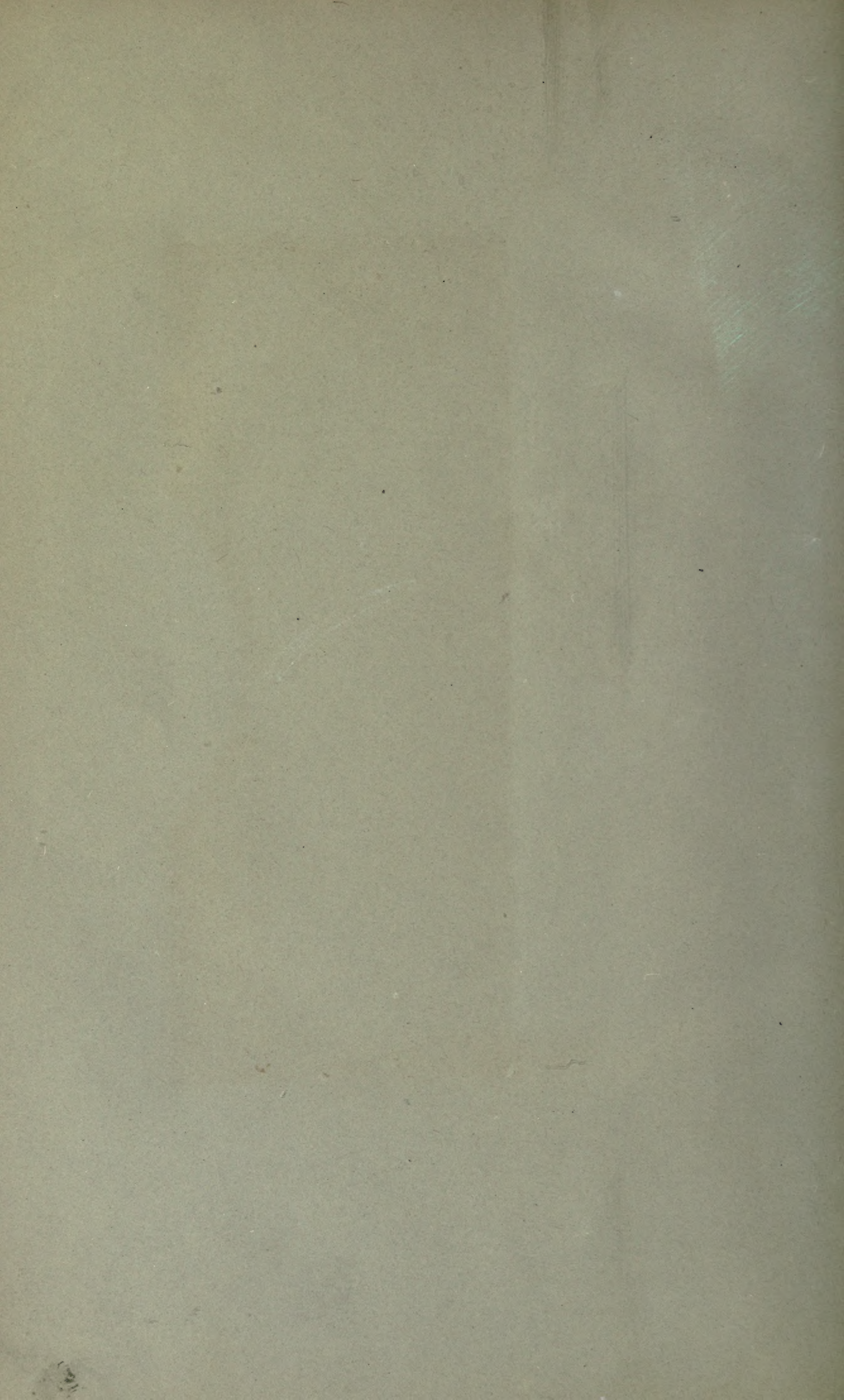
[1] Siehe Gesch. des Elsasses von Lorenz u. Scherer. II. S. 29. Eine Ausgabe des Stückes besorgte Erich Schmidt, (Elsäss. Literaturdenkmäler. Bd. II. Joseph, Bibl. Komödie von Thiebolt Gart. Das Verhältnis des Gart'schen Stückes zu den andern bekannten Josephsdramen behandelt Weilen : Der ägyptische Joseph, ein Drama des XVI. Jahrhunderts.

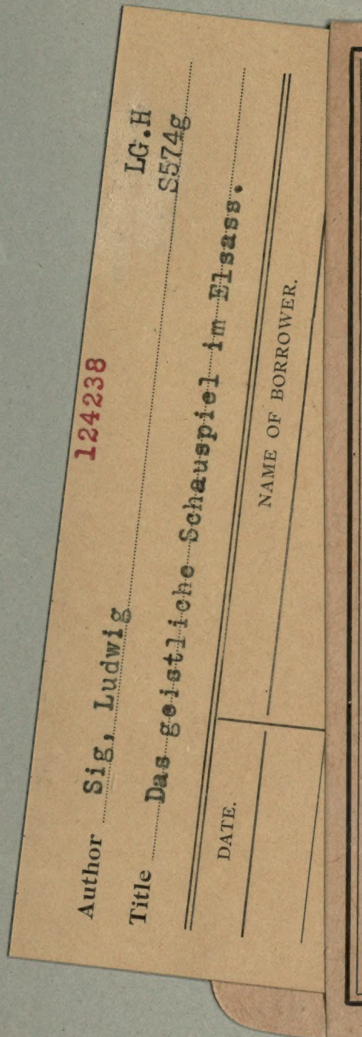
[2] Merklen : Histoire de la ville d'Ensisheim, 1861. II. p. 193.

Inhaltsverzeichnis.









124238
LG.H
S574g
Author Sig, Ludwig
Title Das geistliche Schauspiel im Elsass.
NAME OF BORROWER.
DATE.

